

گروهی از مترجمان

بسم الله الرحمن الرحیم

چیستی هنر مجموعه مقالات

نویسنده:

اداره کل پژوهش های اسلامی رسانه

ناشر چاپی:

مرکز پژوهشهای اسلامی صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران

ناشر دیجیتالی:

مرکز تحقیقات رایانه‌ای قائمیه اصفهان

فهرست

چیستی هنر مجموعه مقالات

مشخصات کتاب

عنوان و نام پدیدآور : چیستی هنر مجموعه مقالات/ به کوشش گروه مترجمان؛ [تهیه کننده] مرکز پژوهشهای اسلامی صدا و سیما؛ ویراستار محمدصادق دهقان.

مشخصات نشر : تهران: صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران، مرکز پژوهشهای اسلامی

مشخصات ظاهری : ۱۶۳ص.

شابک : ۷۵۰۰۰ ریال: ۹۷۸-۹۶۴-۵۱۴-۲۰۴-۷

موضوع : هنر -- فلسفه

شناسه افزوده : صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران. مرکز پژوهشهای اسلامی

رده بندی کنگره : N۶۲/۳ /ف۲ چ۹۳ ۱۳۹۰

رده بندی دیویی : ۷۰۱

شماره کتابشناسی ملی : ۲۷۶۷۱۰۲

ص:۱

فهرست مطالب

دیباچه

دیباچه

تأمل و توجه به مفاهیمی همچون هنر و زیبایی در میان انسان ها از سابقه و قدمتی به عمر هزاران سال برخوردار بوده است. به واقع مفهوم هنر و مفاهیم مرتبط با آن همچون زیبایی همواره از دغدغه های فکری صاحب نظران، اندیشمندان و متفکرین این علوم بوده است. اگرچه مباحث هنر و زیبایی شناسی همچون دیگر علوم انسانی مسیر متداومی را طی ننموده است و گاه فیلسوفان به تبع مباحث فلسفی خویش، در آن حیطه به قلم فرسایی پرداخته اند و به عنوان بحثی عارضی، معترض آن شده اند. اما مسیر حرکت در این مفهوم حرکتی تاریخی بوده است و به تعبیر جامع تر، این علم پس از دوره روشنگری در اروپا، متحول گردید و خود محور مطالعات و پژوهش های مستقل گردید، که البته به تبع آن محصولات، چنین مباحثی تا کنون دست آویز علمی اندیشمندان و دانش پژوهان در این عرصه گردیده است. در این برهه از تاریخ، در کشور ما نیز همگام با دیگر کشورها، مدت های مدیدی است که هنر و مباحث پیرامونی آن فارغ از آنچه که هنرمندان به خلق آن همت می گمارند، تحت عناوین گوناگون دست مایه

پژوهش، ترجمه و تدریس قرار گرفته است.

گروه هنر، ارتباطات و رسانه مرکز پژوهش های اسلامی صدا و سیما نیز با توجه به اهتمام صاحب نظران، اساتید و دوستداران مباحث هنر، تلاش کرده است که با تولید چنین مجموعه مقالاتی، هرچند اندک سهمی در تبیین و ترویج این علم داشته باشد و به رفع خلأ مباحث نظری در این حوزه، همت گمارد. چراکه با توجه به کمبود منابع معتبر در این رشته، طبیعتاً مسیر پیشرفت در این علم و نظریه پردازی و تبیین مفاهیم هنری بومی و حتی اسلامی را برای علاقه مندان به این حوزه، ناهموار خواهد نمود. دانش پژوهان در این عرصه، هنوز که هنوز است نیازمند آشنایی با تفکرات، اندیشه های رایج در خصوص هنر، حتی از زبان دیگر اندیشمندان خارج از این مرز و بوم می باشند؛ لذا ترجمان این مفاهیم می تواند به غنای منابع معتبر در عرصه هنر، بیافزاید.

گروه هنر، ارتباطات و رسانه از آنجا که در افق فعالیت های علمی خویش، نظریه پردازی، ترویج و تولید علم و توسعه مباحث نظری هنر را قرار داده است، بنابراین با ترجمه این مقالات وزین و حائز اهمیت در عرصه هنر در این مجموعه کوشیده است گامی مؤثر هرچند کوتاه را در رفع کاستی از این مباحث بردارد و زمینه را برای همت عالمانه اندیشمندان این حوزه از علوم، مهیا نماید.

امیدواریم با توجه به اهمیت چنین مباحثی در پیشرفت علوم، حرکتی منسجم میان مجموعه های پژوهشی کشور شکل بگیرد ــ اگرچه این امر توسط برخی متولیان بحث هنر در کشور نیز دنبال می شود ــ تا در آینده به حول و قوه الهی نیاز جامعه اسلامی ایران به ویژه صاحب نظران، دانشجویان و پژوهشگران در این زمینه مرتفع گردد.

در پایان از زحمات همه عزیزانی که ما را در تهیه این مجموعه یاری

نموده اند به ویژه جناب آقای وحید حیاتی که زحمت گردآوری و آماده سازی را بر عهده داشـتند، کمال قدرشناسی و سپاس را داریم.

انه ولی التوفیق

اداره کل پژوهش

مرکزپژوهش های اسلامی صدا و سیما

هنر، تعریف و شناسایی

اشاره

ص:۷

هنر، تعریف و شناسایی

نوئل کرول

بر گردان: محمد حامی

نئوویتگنشتاینیسم:۱ هنر به عنوان یک مفهوم باز

نئوویتگنشتاینیسم:(۱) هنر به عنوان یک مفهوم باز

در سراسر این کتاب، تلاش های مستمری را که برای تعریف هنر انجام شده است، بررسی کرده ایم [که] نظریه «بازنمایی هنر»، «نوبازنمایی»، نظریه «بیان احساس»، «فرمالیسم»، «نوفرمالیسم» و نظریه های «زیبایی شناسی هنر» که درصدد تعریفی جامع از هنر بودند، [از این جمله هستند،] ولی همه این تلاش ها ناکام ماندند. بی شک این مسئله، برخی از افرادی را که در این نظریه ها به مطالعه پرداخته بودند، به این فکر انداخت که چه بسا هنر را اصلاً نتوان تعریف کرد؛ تنوع اشیایی که ما هنر می نامیم، چه بسا آن قدر زیاد باشد که یک تعریف نتواند همه آنها را در برگیرد. برخی از شما خوانندگان نیز شاید از همان ابتدا این گونه فکر می کرده اید و احتمالاً ـ مطالعه این کتاب را با این اعتقاد آغاز کرده اید که هنر، تعریف شدنی نیست و در نتیجه، هر کدام از نظریه هایی که ما مرور کرده ایم، محکوم به شکست می دانسته اید.

۱- Neo – Wittgensteinianism.

شاید کل این پروژه، شما را از همان ابتدا سردرگم کرده باشد، ولی در هر صورت، متقاعد شده اید که هنر را نمی توان تعریف کرد و البته شما با پی بردن به این نکته که این، خود یک رویکرد فلسفی است که بعضی وقت ها نئوویتگنشتاینیسم خوانده می شود، [به اعتقاد خود] اطمینان خاطر پیدا می کنید به ویژه در طول قرن بیستم، فلاسفه هنر سعی کرده اند هنر را تعریف کنند. شاید دلیلی که فلاسفه غربی در طول قرون اخیر به تعریف هنر مشغول بوده اند، این بوده که در طول این دوره، ما خودمان را با عرضه خیره کننده گونه های مختلف هنری که تنوع مطلق آنها بی سابقه بوده است، روبه رو می بینیم. از سوی دیگر، آثار متنوعی از آوانگارد(۱) پدید آمد که از «رمانتیسم» به بعد، به صورت پیوسته، ایده های ثابت درباره هنر را با نوآوری رادیکالی که از تجربه متعارف داشته اند، به چالش کشیده اند.

از سوی دیگر، در طول همین دوره، غربی ها بیشتر و بیشتر با هنر دیگر فرهنگ ها که به نظر می رسید از کانون هنر غربی دور افتاده باشد، آشنا شدند. با وجود این، [این گونه هنرها] درباره جایگاه و شأن هنر ادعای قابل قبولی دارند. هنر برای قرن ها به آهستگی و بی دردسر و به شیوه ای که می توانست به طور ضمنی در فهم روزمره ما از هنر جایی بگیرد، پیشرفت کرده بود، ولی در قرن بیستم موضوع ها مغشوش شدند؛ تنوع موارد پیشنهادی به اندازه ای بود که به نظر می رسید شناخت هنر از غیر هنر ضروری به نظر می رسد.

در پایان، این عاقلانه به نظر می رسد که فرض کنیم اگر ما گروهی از علاقه مندان آگاه نسبت به هنر را که در حدود قرن هجدهم زندگی

ص:۹

۱- avant- garde.

می کردنـد، را گرد هـم می آوردیم و اشیای مختلفی را در برابر آنهـا به نمـایش می گـذاشتیم؛ عکس هـا، بیلچه هـا، اشـعار، صورت حسـاب هـا، لبـاس هـای مخصوص هنگ سواره نظام، چنـد قطعه موسـیقی، چنـد ارابه توپ خانه، کشتی های بادبانی، چهار میـخ ها، باغ های سـیب، گاری. آنها در حـد حیرت انگیزی قادر بودند درباره آنچه که هنر است یا هنر نیست، اظهارنظر کننـد. آنها به تعریفی که راهنمای آنها باشـد، نیاز ندارنـد. آنها از درک هنر سـهمی دارنـد که اگرچه اغلب واضح نیست، می توانند با توجه به آن، قضاوت های نزدیک به هم و منسجمی درباره آنچه هنر است و آن چیزی که هنر نیست، ارائه دهند.

هنرمندان در این فهم مشترک شـریک هسـتند و [در واقع] آنها هسـتند که آنچه را مورد انتظار مخاطب است را خلق کرده اند. در گذشته، هیچ کس به صورت آشکار مجبور نبود که بگوید هنر چیست و تنها روشنی می دانست که این مفهوم [هنر] کم و بیش در زبـان لانـه کرده است. تجربه هم کم وبیش ثابت کرده بود که آن فهم مشترک و مبهم، معتبر است. همان گونه که ما امروز می دانیم یک بسـتنی قیفی چیست، بدون اینکه به تعریف آن نیاز داشـته باشـیم. درباره هنر نیز شاید بتوانیم این فرضیه را مطرح کنیم که در دویست سال گذشـته، این مفهوم به همین شـیوه در کل، مضمر و در [عین حال] روشن به نظر رسیده است، ولی پیدایش انقلاب های هنری مثل «رمانتیسـیسم» و آغاز یک شـتاب تدریجی در تغییر [رویکردهای هنری] به سـبب گسترش سریع هنر آوانگارد، افزون بر آن، سـرازیر شـدن هنر غیرغربی از همه جای دنیا، موقعیت هنر را برای همیشه دگرگون ساخت و شناخت هنر از غیر هنر به طور ناگهانی دشوار شد. [همچنین] شناسایی هنر، یک

مسئله ضروری گردید و در هر صورت، ادامه این فرض که یک فهم فرهنگی تلویحی یا ناگفته دم دست درباره هنر وجود دارد، امکان پذیر نبود؛ زیرا هنر آوانگارد و هنر غیرغربی که متعلق به دیگر فرهنگ ها بود، با فرض های متداول بالقوه متفاوت خود، به گونه ای طراحی شده بود که مفروضات تجربه نشده و رسمی را به چالش بکشد. به این ترتیب، موقعیت [تعریف هنر] به نقطه ای نزدیک شد که مصداق این ضرب المثل قدیمی قرار گرفت: «تا وقتی که در زمین بازی، کارت امتیازی نداری، حرفی هم برای گفتن نداری».

توانایی شناسایی هنر ـ اینکه بتوانی هنر را از غیر هنر جدا کنی ـ به دلایل بسیار امر مهمی است. هنر بودن یا نبودن یک شی ء، در این مورد، تعیین کننده خواهد بود که آیا این اثر برای پرداخت مقرری از سوی دولت مناسب است یا نیست و یا اینکه آیا باید از محل صادرات آن مالیاتی گرفته شود یا خیر. برای مثال، این پرسش درباره اهمیت مجسمه انتزاعی برن کوسی(۱) با نام «پرنده ای در حال پرواز»(۲) پیش می آید که آیا باید این اثر را به عنوان یک اثر هنری تلقی کرد یا جزو کلکسیون فلزهای صنعتی دانست؟ اگر آن را یک لوله صنعتی بدانیم، عوارض آن باید پرداخت شود، ولی اگر هنر باشد، می تواند در شمول قوانین معاف از مالیات ایالات متحده قرار گیرد. البته تعیین اینکه چیزی هنر است یا خیر، صرفاً برای تأمین این هدف نیست که مسائلی این چنین را در زمینه عملی یا سیاسی پاسخ گو باشد.

شناسایی اینکه چیزی را باید به عنوان هنر طبقه بندی کرد یا خیر، در

۱- Brancusi، مجسمه ساز فرانسوی (۱۸۷۶ ـ ۱۹۵۷) که در رومانی به دنیا آمد.

۲- ۴.. Bird in flight.

روشن ساختن این مسئله که چگونه باید در برابر آن واکنش نشان دهیم، مهم است. آیا باید درصدد تفسیر آن برآییم؟ آیا باید در جست وجوی صفات زیبایی شناسانه ای در اثر باشیم؟ آیا باید بکوشیم به غرض و هدف این اثر نزدیک شویم؟ این گونه پرسش ها هنگامی آغاز می شود که ما می دانیم چیزی اثری هنری است. برای مثال، فرض کنید در حال چرخ زدن در یک حراجی لوازم دست دوم هستیم و به یک بز آنقوره(۱) که حلقه لاستیک اتومبیلی به دور کمر آن انداخته اند و بر روی یک بوم قرار گرفته است، برمی خوریم. آیا باید این را به حساب چیدمان تصادفی چند شی ء بگذاریم و این گونه تصور کنیم که صاحب این مجموعه جای دیگری نداشته است تا این حلقه لاستیک را قرار دهد یا اینکه باید درصدد تفسیر این اثر برآییم؟ آیا سعی ما باید تنها در این مورد باشد که این [مجموعه] به چه معنایی است و چرا این گردآوری اشیا باید دقیقاً به این معنا باشد؟ البته اگر ما این اثر را به عنوان هنر شناسایی کنیم _ همانگونه که رابرت راشنبرگ(۲) در ترکیب اثر «تک نگاره»(۳) انجام داده است _ این، دقیقاً همان کاری است که ما می خواهیم انجام دهیم، ما تلاش می کنیم آن را تفسیر کنیم. در غیر این صورت، این اشیا شبیه دیگر چیزهایی است که به گوشه ای فراموش شده در اتاقی زیر شیروانی پرتاب شده است و ارزش توجه به آن،

۱- angora goat. (انباشته از کاه خشک شده)

۲- Robert Rouschenberg (بااهمیت ترین نقاش در بنیان گذاری واژگان هنر پاپ، متولد ۱۹۲۵ در امریکا (تاریخ هنر مدرن، آنارسون).

۳- mono gram. عبارت است از یک بز شاخدار شده که در وسط یک لاستیک اتومبیل فرو رفته و بر زمینه نقاشی شده و کارژواری قرار دارد که در آن رنگ پردازی با قلم مو نقش یک عنصر خشک وحدت بخش را بازی می کند. (تاریخ هنر مدرن، آنارسون).

مثل همه خرت و پرت های کهنه دیگری است که در این انباری وجود دارد.

بنابراین، شناسایی چیزی به عنوان هنر در نسبت با تجربه های هنری ما، امری ضروری است. اینکه چیزی هنر است، به ما نشان می دهد که آیا باید نسبت به آن واکنش نشان دهیم یا خیر، یا این واکنش باید چگونه باشد؟ این واکنش می تواند تلاش ما برای تفسیر آن شی ء یا واکنشی زیباشناسانه یا تحسین آمیز باشد. اگر ما راهی برای طبقه بندی هنر نداشته باشیم ـ شیوه ای برای تعیین این امر نداریم که آیا چیزی متعلق به طبقه اشیایی که واکنش های هنری را اقتضا می کند، هست یا خیر؟ بنابراین، تجربه های هنری ما فرو خواهد ریخت. پیش از دوره مدرن، مردم به صورت سربسته می دانستند که چگونه ابژه ها را با پاسخ های مناسب جفت وجور کنند. آنها می توانستند بگویند که آیا اشیایی که به آنها ارائه شده است، باید تفسیر شوند یا خیر ـ چه بسا از نظر اعتقادی ـ کم وبیش با نگاه کردن (گوش دادن) به آنها این پاسخ را می دادند، ولی ظهور هنر انقلابی آوانگارد همراه با ورود دسته جمعی هنر از دیگر فرهنگ ها، این مسئله را مشکل تر ساخت.

فلسفه هنر در قرن بیستم این موقعیت را منعکس می سازد. هنگامی که مسئله شناسایی هنر پیچیده و پیچیده تر شد، راه حل این مشکل روشن گردید؛ همراه شدن با تعریف مشخصی از هنر اگر شیوه های تلویحی شناسایی هنر دیگر کاربرد ندارد، مفهوم هنر را آشکارا تعریف کن، به گونه ای که همه موارد را شامل شود. نظریه بازنمایی هنر، بازنمایی جدید، بیان هنری، فرمالیسم، فرمالیسم جدید و نظریه های زیبایی شناسی هنر را می توان در این چارچوب قرار داد. همه آنها تلاش کردند یک راه روشن برای تحلیل مفهوم یک اثر هنری با کمک تعریفی که شرایط لازم و کافی

برای شـمردن یـک چیز به عنوان اثر هنری را دارد، ارائه دهنـد. آیـا اثر پرنـده ای در حـال پرواز متعلق به برن کوسـی، یک اثر هنری است؟ اثر راشنبرگ با نام «تک نگاره» چطور؟ به تعریف صحیح هنر مراجعه کنید تا پاسخ آن را بیابید.

این رویکرد برای شـناسایی هنر ــ با کمک تعریف هنر ــ به نظر کاملاً صـریح و آسان و از سوی دیگر، مورد قبول عام است ، ولی به هر حـال در دهه ۱۹۵۰میلادی گروه قابل توجهی از فلاسـفه به این رویکرد مظنون شدند. آنهاــ مثل بسـیاری از شما ــ متوجه شدنـد که بسیاری از تلاش ها برای تعریف هنر، در گذشـته به شـکست انجامیـده است. این به معنای آن نیست که در آینـده هم تعریف هنر به شـکست خواهد انجامید، ولی این مشـکل سـبب تفکر بیشتر در زمینه تعریف هنر شد. به بیان دقیق تر، پرسـش فیلسوفـان این است که آیـا دلیل عمیق فلسـفی برای اینکه تعریف هنر با ارائه این گونه نتایـج باورنکردنی در کار خود درمانده است، وجود دارد؟

به همین ترتیب، این فیلسوفـان افزون بر این، تحت تـأثیر انواع فوق العـاده گونـاگون و متفـاوت آثـار هنری که در جهان وجود دارد، قرار گرفتنـد؛ موسـیقی «ارتوریو»(۱) اثر هنـدل،(۲) چه وجه مشـترکی بـا آثـار «حاضـر و آمـاده»(۳) دوشامپ(۴) دارد؟ بنـابراین، آنهـا از خـود پرسـیدند که آیـا تعریفی می توانـد هر اثر هنری جـداگانه ای (منحصـر به فردی) را به طـور روشن و با اطمینان در

ص:۱۴

۱- oratorio. یـک اثر کورال مطول که غالباً ماهیت دینی دارد. به طور اساسـی شامل رستیاتیف، تک خوانی ها و آوازهای جمعی بدون حرکت و دکور است.

۲- Handle

۳- ready made.

۴- Duchamp.

بر گیرد؟ بـه عبـارت دیگر، بـه شـیوه ای که روشـنگر و غیردوری باشـد؟ نظریه بیـان و فرمـالیسم، البته روشـنگر بودنـد و شـامل بسـیاری از کاندیـداها از پیکره هنر بودنـد، ولی همـان گونه که دیـدیم، اگرچه بسـیاری از کاندیـداهای اثر هنری را شامل می شدند، ولی باز هم این نظریه های در شمول تمام آثار هنری با شکست روبه رو شدند.

به نظر می رسـد تاریخ نظریه هنر با نظریه پردازی های پی درپی که هر کدام باطل شده اند، درهم ریخته باشد. البته هیچ کدام از این تأملات _ که تعاریف قبلی هنر به شـکست انجامیـده و اطلاعات [هنری] ما بی انـدازه پیچیـده است _ این نکته را تأمین نمی کنـد که نمی توان هنر را تعریف کرد، ولی این گونه اظهـار نظرها، فلاسـفه را تشویق کرد تا این طرح _ تعریف هنر _ را به صورت نقـادانه ای بـار دیگر مرور کننـد و هنگـامی که این مرور نقـادانه انجـام شـد، بسـیاری به این باور رسـیدند که طرح تعریف هنر به طور ذاتی مبتنی بر تصوری نـادرست است. شـکست پیوسـته طرح تعریف هنر، نتیجه نبود تصور، فهم و یا ابتکار در بخشـی از نظریه های هنر نبود، بلکه در واقع یک دلیل عمیق فلسفی وجود داشت که نظریه های هنر همیشه با شکست روبه رو شده اند. علت این بود که هنر به صورت اجتناب ناپذیری _ ضرورتاً _ غیرقابل تعریف است.

فلاسـفه ای که معتقدند هنر را نمی توان تعریف کرد، بیشتر تحت تأثیر کتاب مطالعات فلسـفی(۱) اثر لودویک ویتگنشتاین(۲) هستند. پس می توان آنها را

ص:۱۵

۱- Philosophical Investiations.

۲- Ludwig wittgenstein.

نئوویتگنشتاینی های جدید نام نهاد. نئوویتگنشتاینی های جدید فکر می کنند که فلسفه هنر تا زمان آنها بر یک اشتباه بنا شده و این اشتباه، همان تلاش برای تعریف هنر به صورت ماهوی است. به عبارت دیگر، براساس شرایط لازم که در عین حال کافی هم باشد، آنها موافقند که ما به شیوه ای برای شناسایی هنر نیاز داریم، ولی فکر می کنند که شیوه مناسب برای این کار، این نیست که تعریفی از هنر ارائه کنیم و سپس آن را برای موارد خاصی به کار ببریم. به پیروی از ویتگنشتاین، آنها فکر می کنند رویه ای که باید پی گیری شود، همان شیوه شباهت خانوادگی است.

بسیاری از مفاهیمی که ما در زندگی روزمره خود به کار می بریم، مانند مفهوم میز، اساساً تعریف نشدنی هستند، ولی ما قادریم از آنها استفاده کنیم، بدون اینکه آنها را تعریف کنیم. هنگامی که با یک نوع جدید از اشیا روبه رو می شویم که به قصد نشستن طراحی شده اند، با مقایسه آن با صندلی هایی که پیش از این موجود بوده اند، تصمیم می گیریم که آیا این شی ء، صندلی است یا خیر؟ آیا صندلی مشهور «بین بگ»،(۱) واقعاً یک صندلی است؟ با مقایسه این شی ء جدید با اشیایی که قبلاً به درستی در طبقه صندلی ها قرار دارند، معین می کنیم که آیا این مورد جدید حقیقتاً به طبقه صندلی ها متعلق است یا خیر؟ به عبارت دیگر، پرسش ما این است که آیا این مورد جدید با آنچه پیش از این به صندلی بودن آن اعتقاد داشته ایم، به اندازه کافی شباهت دارد تا به عنوان یکی از اعضا این طبقه به شمار بیاید؟ بسیاری از مفاهیم ما شبیه

۱- Bean – bag. نوعی مبل که از جنس بافتنی بوده و در اواخر دهه ۶۰ و اوایل دهه ۷۰ میلادی محبوبیت زیادی داشته است.

این مفهوم [صندلی] هستند. بسیاری از مفاهیمی که ما هر روز به کار می بریم، فاقد تعریفی برحسب شرایط لازم و کافی هستند، ولی ما این مفاهیم را نه از طریق یک فرمول [مشخص]، بلکه براساس شباهت هایشان به کار می بندیم. آیا مفهوم هنر نیز از این دسته مفاهیم است؟

نئوویتگنشتاینی ها می گویند: بله [هنر شبیه این گونه مفاهیم است]. استدلالی که آنها می آورند، ساده است؛ هنر را نمی توان تعریف کرد و چون هنر را نمی توان تعریف کرد، نمی توانیم اشیا را با کمک تعریف، در ذیل مفهوم هنر طبقه بندی کنیم. ما باید به شیوه دیگری متوسل شویم که همان شیوه شباهت خانوادگی است.

پیش از اینکه بگوییم این شیوه شامل چه چیزی است، یک پرسشی قدیمی وجود دارد: چرا نئوویتگنشتاینی ها تا این اندازه اطمینان دارند که هنر به دلایل منطقی تعریف شدنی نیست؟ شاید بهترین شیوه برای اینکه دلایل آنها را برای شما بیان کنم، این است که عبارت موریس وایتز(۱)ـ کسی که در میان نئوویتگنشتاینی ها بیشترین بزرگداشت از او شده است ـ را در این باره برای شما نقل کنم. استدلال او، برهان «مفهوم باز»(۲) نامیده می شود و او این استدلال را به این شیوه بیان می کند: «هنر» به خودی خود یک مفهوم باز است. شرایط جدید (موارد جدید) به صورت پیوسته مطرح می شود و بی شک پیوسته افزایش و رشد می یابد. شکل های جدید هنری و نهضت های جدیدی به وقوع می پیوندد که از سوی علاقه مندان به هنر باید تصمیم های مورد نیاز درباره آنها گرفته شود و به طور معمول منتقدانی حرفه ای هستند

۱- Morris weitz.

۲- open coneept argument.

که باید بگویند آیا مفهوم هنر باید در نسبت با این آثار گسترش یابد یا خیر؟ زیباشناسان چه بسا شرایطی را نیز در این مورد تعیین کنند، ولی نمی توانند درباره به کار بستن درست مفهوم «هنر»، قیودی جامع و مانع ارائه دهند. «هنر» و شرایطی که می توان این مفهوم را به کار گرفت، به گونه ای جامع احصاء نشده است؛ زیرا همیشه موارد جدیدی را می توان تصور کرد و یا در عالم واقع به وسیله هنرمندان خلق می شود و یا حتی در طبیعت می توان سراغ گرفت که ایجاب می کند شخص درباره توسعه مفهوم قبلی و یا ابداع مفهوم جدیدی که شامل این مورد جدید نیز باشد، تصمیم بگیرد.

پس آنچه من درصدد اثبات آن هستم، این است که ویژگی گسترش پذیر و پر از ماجرای «هنر» و همین طور خلقت همیشه تغییرپذیر و بدیع آن، به صورت منطقی، تأمین هر نوع خاصیت تعریف پذیری را برای هنر غیرممکن می سازد.

وایتز (۱۹۵۶)، نقش نظریه در زیباشناسی

وایتز (۱۹۵۶)، نقش نظریه در زیباشناسی

به نظر می رسد که وایتز درصدد بیان این مطلب است که هنر ـ تجربه هنری ـ همیشه و به طور کلی و یا دست کم در اصول خود نسبت به تغییرات بنیادی، مفتوح است. البته این به معنای آن نیست که بگوییم هنر همیشه باید گسترش پذیر باشد. برخی سنت های هنری برای ایستایی، بیش از تغییر ارزش قائل می شوند ـ نقاشی ـ کلاسیک چینی برای آثاری که به نمونه های از پیش موجود شباهت بیشتری دارند، ارزش بیشتری قائل است تا نسبت به

ابـداع در این گونه آثار ــ در واقع، ابـداع در این سـنت های خاص، ممنوع به نظر می رسـد. این گونه نیست که هنر باید برای هنر بودن بـدیع نیز باشـد. بـااین وجود، تجربه هنری و یـا آنچه مـا از تجربه می فهمیم ــ به گونه ای است که گویا بایـد امکان تغییر مسـتمر، توسـعه و یـا تازگی را در خود جای دهـد. آنچه که از هنر درک می کنیم، به این صورت است که گویا همیشـه باید مجالی باشد که هنرمند در آن، چیز جدیدی بیافریند.

وایتز اسـتدلال می کند که اگر این گونه است، تلاش برای رسیدن به یک تعریف از هنر به وسیله شروط لازم که برای تعریف هنر در شـرایط مختلف کـافی هم باشـند، مغـایر بـا این تصور از هنر است که تجربه هنری یـک امکـان تغییر، توسـعه و تـازگی پیوسـته را فراهم می آورد. از اینجـاست که به نظر می رسـد بنـابر نظر وایـتز، هر نـوع شـرطی، قلمرو نوآوری هنری را محـدود خواهـد کرد. مفهوم هنر را نمی توان با هیچ یک از شـروط لازم و کافی محدود کرد و به همین دلیل، هنر باید یک مفهوم باز باشد (نه یک مفهوم مقید و مشروط) تا بتواند با امکان همیشگی قدرت ابداع خلاقانه هنری سازگار باشد.

وایتز معتقد بود که اشـتباه اساسـی فیلسوفان هنر در گذشته این بوده است که با فرض مسلّم انگاشتن تعریف هنر، به جای آنکه هنر را یک مفهوم باز بدانند، آن را به عنوان یک مفهوم بسـته بررسـی کرده اند و این مسـئله، دلیل ناکامی تمام نظریه پردازان هنر است که وظیفه خود می دانسته اند تعریفی از هنر ارائه دهند. افزون بر این، از آنجا که از دیدگاه وایتز، نظریه هنر در سنت فلسفی آن، این گونه فهم شده است، همه نظریه های هنر اساساً در

اشتباه هستند.

در اینجا توجه به این نکته مهم است که وایتز نمی گوید چون همه تعاریف مشهوری که از هنر شده است، ناکام بوده است، هرگونه تلاشی به احتمال زیاد در آینده محکوم به شکست خواهد بود. استدلال او یک استقراء ساده نیست ـ مانند آنچه که گذشت ـ که مبتنی بر برشمردن تئوری های ناکامی باشد که در گذشته ارائه شده است، بلکه با فرض این استدلال، هر تلاشی برای تعریف هنر، ضرورتاً و به عنوان یک اصل موضوعه منطقی با شکست روبه رو خواهد شد.

از نظر وایتز، هنر را آن گونه که فلاسفه هنر قبلی مسلّم فرض کرده اند، نمی توان تعریف کرد؛ زیرا هنر یک مفهوم باز است؛ مفهومی که بر گستره ای از فعالیت ها دلالت دارد که ابداع و خلاقیت، امکان های بالقوه پیوسته آن هستند. اگر هنر را بتوان با شروط لازمی تعریف کرد که در عین حال کافی هم باشند ـ جامع و مانع ـ بنابر نظر وایتز، این شروط لازم و کافی به طور ضمنی حاکی از آن است که محدودیت هایی برای آنچه که می تواند هنر باشد، وجود دارد. این حدود که حتی فراتر از خلاقیت هنری است نمی تواند به این واسطه (خلاقیت هنری) گسترش یابد. اگرچه در عین حال هنر به شمار می رود، ولی این مسئله با آنچه که ما از روال معمول هنر درک می کنیم، متفاوت است. به عبارت دیگر، این پیش فرض که می توان هنر را به سبب یک دسته از شروط لازم که در عین حال کافی هم هستند، تعریف کرد، با آنچه که ما از مفهوم هنر به عنوان یک مفهوم باز درک می کنیم، در تناقض است؛ مفهومی که به صورت منطقی با امکان مستمر

تغییرات بنیادی، انبساط (گسترش) و تجارب تازه سازگار است.

شاید در قرن بیستم، تاریخ هنر مشکلی را که وایتز در ذهن خود داشت، روشن کند. فیلسوفان نظریه های هنر را در مقطع خاصی از تاریخ ارائه می کنند؛ نظریه هایی که در بهترین حالت، شامل بیشترین اثار هنری خلق شده تا زمان ارائه آن نظریه است، ولی هنگامی که هنرمندان معاصر، آن نظریه را می آموزند، اثری هنری خلق می کنند که این نظریه را باطل می کند؛ همان کاری که دوشامپ در اثر خود با نام «چشمه»(۱) انجام داد. تئوری های هنر، اثر «چشمه» را در دوره خود نفی می کردند، ولی تاریخ هنر به سیر خود ادامه داد و این اثر از سوی عموم به عنوان یک شاهکار تلقی شد و آن نظریه کنار گذاشته شد. نظریه های هنر می کوشند تا مفهوم هنر را محدود کنند، ولی هنرمندان تلاش می کنند تا از این حدود فراتر روند و سرانجام به این صورت می شود که درک ما از هنر، بیشتر مورد قبول هنرمندان است تا نظریه های هنر. دلیل این مسئله نیز آن است که هنر یک مفهوم باز است، در صورتی که فلاسفه به غلط این گونه مطرح می کنند که هنر یک مفهوم بسته است و این نظر به صورتی که ادعا می شود، با پذیرفتن ابداع و خلاقیت با قید اطلاق مخالف است.

برهان وایتز مبنی بر مفهوم باز بودن هنر را می توان به صورت یک برهان خلف در برابر این دیدگاه که هنر قابل تعریف است، به این صورت بیان کرد:

۱. هنر قابل بسط است؛

ص:۲۱

۱- Fountain. ظرف ادراری از چینی از طرف جامعه نقاشان آزاد به نمایشگاه سال ۱۹۱۷ نیویورک ارائه، ولی از طرف این نمایشگاه رد شد.

۲. بنابراین، هنر باید نسبت به امکان پیوسته تغییرات، توسعه و تجربه های نوین بنیادین باز باشد؛

۳. اگر چیزی هنر است، بنابراین، باید نسبت به امکان پیوسته تغییرات، توسعه و تجربه های نوین بنیادین باز باشد؛

۴. اگر چیزی نسبت به امکان پیوسته تغییرات، توسعه و تجربه های نوین بنیادین باز باشد، پس قابل تعریف نیست؛

۵. فرض کنید که می توانیم هنر را تعریف کنیم؛

۶. بنابراین، هنر نمی تواند نسبت به امکان پیوسته تغییرات، توسعه و تجربه های نوین بنیادین باز باشد؛

۷. بنابراین، هنر، هنر نیست.

ولی این نتیجه نـامعقولی است. این تنـاقض آمیز(۱) است. حـال چگونه می توانیم این مغـایرت را برطرف سـازیم؟ یکی از این مقدمات باید اشتباه باشد؛ کدام یک؟ شاید مقدمه ای که ما _ فرض کنید که _ به مجموعه مقدماتی که به نظر مورد قبول می رسید، اضافه کردیم... و این مقدمه البته مقدمه پنجم خواهد بود. پس اجازه بدهید که نتیجه بگیریم مقدمه پنجم اشتباه است تا بتوانیم خودمـان را از نتیجه متناقضـی که در مقـدمه هفتم است، نجات دهیم و این به معنای آن است که فرض اینکه هنر را می تـوان تعریـف کرد، بـا مفهـوم هنر در تضـاد است و به بیـان سـاده تر اینکه هنر را نمی تـوان تعریف کرد، ولی اگر هنر را نتوان تعریف کرد، چگونه می توان هنر را شناسایی کرد، درحالی که پس از همه این حرف ها، خود ما هم این کار

۱- Self – contradictory.

(شناسایی هنر) را انجام می دهیم؟ این مسئله، به توضیح نیاز دارد. نظریه پردازان نئوویتگنشتاینی درباره امکان شناسایی هنر شکی ندارند، ولی درباره کفایت تعریف به عنوان مدلی برای بازشناختن هنر از غیرهنر تردید دارند. اینجاست که شیوه شباهت خانوادگی وارد بازی می شود. توضیح نئوویتگنشتاینی ها درباره شیوه ای که ما هنر را شناسایی می کنیم، به این صورت است: شیوه شباهت خانوادگی چیست؟

نظریه پردازان نئوویتگنشتاینی این نظریه را با اشاره به تحلیل بازی ها که ویتگنشتاین در کتاب مطالعه فلسفی اش توضیح داده است، توضیح می دهند. ویتگنشتاین توضیح می دهد که انواع بسیار متفاوتی از بازی وجود دارد. برخی از این بازی ها به وسیله یا به قول معروف، اسبابِ بازی نیاز دارد و بعضی هم خیر. در بعضی ها رقابت وجود دارد و در بعضی خیر. بعضی بازی ها صفحه ای دارند و بعضی دیگر نه و همین طور در برابر هر ویژگی ملموسی در هر بازی که شما فرض کنید، می توان یک بازی را مثال زد که آن ویژگی را ندارد. بنابراین، نمی توان ویژگی ملموسی برای بازی ها ارائه کرد که شروط ضروری انواع بازی ها هم باشد و حتی نمی توان مجموعه ای از شروط را بیان کرد که همه [بازی ها] و فقط بازی ها را بتوان به کمک آن باز شناساند. بنابراین، ما چگونه می توانیم مشخص کنیم که آیا برخی از فعالیت های غیرآشنا که پیش از این وجود داشته، بازی است یا خیر؟

ما این مقایسه را با توجه به این نکته انجام می دهیم که آیا آنچه در بازی بودنش شک داریم، در جنبه های معنادار(1) و بااهمیتی شبیه آنچه که ما قبلاً به

۱- significant respeets.

عنوان نمونه برجسته بازی تلقی می کرده ایم، هست یا خیر؟ هنگامی که برنامه های خاص کامپیوتری به بازار می آید، ما آنها را بازی می شماریم، به دلیل آنکه شباهت بسیاری میان این بازی ها و آنچه ما پیش از این به عنوان نمونه برجسته بازی ها می شناخته ایم، وجود دارد. در این بازی ها هم، رقابت، امتیاز آوردن، [سپری کردن] اوقات فراغت و غیر آن وجود دارد، ولی این گونه نیست که تعداد مشخصی از شباهت ها که تعیین کرده باشیم، وجود داشته باشد تا میان این نامزدهای جدید و نمونه بازی هایی که از قبل می شناسیم، حکم فرما باشد. تقریباً هنگامی که شباهت ها افزایش یافت، در نتیجه افزایش این شباهت ها، به تدریج به آنجا می رسیم که تصمیم می گیریم به نفع وضع بازی بر این مجموعه [بازی های] کامپیوتری تصمیم بگیریم. افزون بر این، وقتی با فردی روبه رو می شویم که درباره وضعیت یک کاندید جدید برای بازی بودن در شک است، ما شباهت هایی که میان نمونه بارز و مورد قبول بازی و موارد جدید وجود دارد، به عنوان شیوه مناسبی برای استدلال بر بازی بودن چیزی شبیه بازی(1) برجسته می کنیم.

به صورتی مشابه، بنا بر نظریه نئوویتگنشتاینی ها، ما هنر را به وسیله تعریف شناسایی نمی کنیم و این شناسایی از راه تعریف به دلیل اینکه هنر یک مفهوم باز است، بعید به نظر می رسد. دلیل دیگر این است که اگر ما تعریفی از هنر در اختیار داشتیم ــ حتی اگر به طور ضمنی هم بود ــ چرا هیچ کس ظاهراً قادر نیست تا این تعریف را به صورت روشنی بیان کند؟

اگر مردم معمولی می توانند هنر را به کمک یک تعریف و به صورت

ص:۲۴

۱- Donkey Kong. یک نوع بازی معروف کامپیوتری که شخصیت اصلی آن یک میمون است.

روزمره شناسایی کنند، چرا متخصصان فلسفه که تخصص آنها تحلیل عقلی مسائل است، درباره ماهیت هنر سؤال دارند؟ اگر ما تعریفی از هنر را تنها به صورت ناخودآگاه به کار می بریم، چرا این تعریف تا این اندازه دست نیافتنی است که حتی با کمک خواب مصنوعی نیز نمی توان به آن دست یافت؟

نئووینگنشتاینی ها می گویند به همین دلیل است که ما حتی به طور ضمنی هم تعریفی از هنر نداریم. در مقابل ما آثار هنری را در چارچوب شباهت هایشان با آثار هنری نمونه شناسایی می کنیم. ما با مواردی که همه بر اثر هنری بودن آنها هم قول هستند، آغاز می کنیم، سپس در هنگام وارسی کردن یک کاندید جدید برای به دست آوردن شأن هنری و استدلال کردن به نفع آن، به شباهت هایی که میان آن اثر و ویژگی های مختلف نمونه هنری اصلی ما وجود دارد، می پردازیم. این نمونه، در برخی شباهت های بعضی از نمونه های هنری ما در بعضی جنبه ها سهیم خواهد شد و شباهت های دیگری با نمونه های دیگری در جنبه های دیگری خواهد داشت، درست مانند ظاهر یک عضو خانواده که چه بسا رنگ پوست مادرش را به خاطر آورد و شکل بینی پدربزرگ را تداعی کند. یک کاندید اثر هنری چه بسا شبیه برخی از ویژگی های گویای The Scream و پیچیدگی ساختاری اثر The Goldberg Variations باشد، ولی هیچ انطباقی به معنای شروط لازم و کافی نیست، بلکه انبوهی از شباهت های خانوادگی میان یک کاندیدا و جایگاهی که خانواده هنری آن اثر دارد، زمینه را فراهم می آورد تا یک اثر جدید که حتی شامل آثار آوانگارد نیز می شود، اثر هنری به شمار آید.

استعاره (ایماژ) پس زمینه، در اینجا همان شباهت خانوادگی است. در

خانواده ما چندین نسل وجود دارد؛ پدر و مادربزرگ و بستگان آنها و فرزندانشان (والدین ما و بستگان آنها) و نسل ما (ما، خواهر و برادرمان و عمو، دایی، خاله و عمه ما). هنگامی که یک کودک جدید برای یکی از ما به دنیا می آید، شروع می کنیم به توجه درباره شباهت هایی که او با دیگر اعضای خانواده ما دارد: موی قرمز او شبیه موهای پدرش است، پاهای قوی او شبیه پاهای مادرش است، اخلاق او در کم حرفی به عمویش رفته است. این شباهت ها ناگهان و در هر سمتی خود را نشان می دهند. به عبارت دیگر، تنها یک بُعد از شباهت مانند(۱) نداریم که تنها شباهت خانوادگی باشد، بلکه بسیاری از رشته های شباهت خانوادگی در جنبه های مختلف وجود دارد که بسیاری از این شباهت ها را که در گذشته وجود داشته و یا در حال حاضر وجود دارد، به هم می پیوندد. هنر نیز برای نئووینگنشتاینی ها شبیه یک خانواده است و عضویت در این خانواده مبتنی بر این اصل است که آیا رشته های مختلف شباهت میان کاندیداهای جدید برای اینکه در شمار اعضا مورد قبول و باسابقه خانواده هنر قرار بگیرند، چشمگیر است یا خیر؟

به نظر می رسد که دلیل شباهت خانوادگی نسبت به رویکرد مبتنی بر تعریف، برای توجیه هنر نبودن فلان یا بهمان چیز بهتر باشد. اگر من بگویم که کار اسپالدینگ گِری در اجرای اثر «آناتومی خاکستری» هنر است، ولی شما با آن مخالفت کنید، من سعی خواهم کرد تا با اشاره به شباهت های موجود میان این اثر با آنچه شما پیش از این هنر نامیده اید، شما را راضی کنم. برای مثال، من به این نکته توجه خواهم داد که اثر مذکور مانند اثر

۱- Hapsburgaw.

«رؤیای نیمه شب تابستانی»، شامل بازی، روایت، کمدی و نوع مشخصی از درام منطقی(۱) است. من یادآور می شوم که مانند بسیاری از اشعار و آوازهایی که ما قبلاً آنها را هنر خوانده ایم، این اثر نیز یک تک گویی هنرمندانه است. من تلاش نمی کنم با ساختن یک تعریف از هنر، شما را تحت تأثیر قرار دهم. نئوویتگنشتاینی ها می گویند ما حتی اگر هم بخواهیم این کار را بکنیم، نمی توانیم، ولی در هر صورت، استدلال درباره وضعیت یک کاندیدا برای اینکه هنر باشد یا خیر، به ندرت از یک رویکرد تعریفی نشئت می گیرد. در عوض، معمولاً سعی همه در این جهت است که مثال هایی بیاورند و براساس آنها موضع خود را مشخص کنند. بنابراین، شیوه شباهت خانوادگی به خوبی با تجارب واقعی سازگار است و این مسئله بی شک مورد قبول همه است.

هنگامی که رویکرد شباهت خانوادگی را در برابر این پرسش قرار می دهیم که آیا یک اثر مفروض، هنر به شمار می رود و یا خیر، نباید به سادگی اثر جدید را با یکی از نمونه های خودمان مقایسه کنیم. یک اثر جدید چه بسا برحسب معنادار بودن، شبیه یکی از نمونه های اولیه و یا اخلاف مورد قبول ما باشد و در عین حال، در شکل شبیه دیگری باشد و یا اینکه ما را به سبب موضوعی که دارد، به یاد اثر دیگری بیندازد. ما به دنبال بسیاری از رشته های شباهت و در گستره ای با ابعاد متعدد میان این کار جدید و اغلب بیش از یک نمونه بارز هنری به جست وجو می پردازیم. آثار هنری جدید و متفاوت، چه بسا در جنبه های مختلفی شبیه نمونه های قبلی

۱- Dream Logic.

اثر هنری باشند. این گونه نیست که یک مجموعه مشخصی از ملاحظات (حیثیات) و یا شمار مشخصی از ربط ها میان یک اثر جدید و نمونه هایی که ما می شناسیم (و اخلاف متعلق به آن)، وجود داشته باشد که ما باید پیش از اینکه چیزی را به عنوان هنر طبقه بندی کنیم، آنها را شناسایی کنیم، بلکه وقتی تعداد ربط ها افزایش می یابد، طبقه بندی یک اثر جدید نیز به زیبایی اتفاق می افتد.

رویکرد شباهت خانوادگی، دو امر به هم پیوسته دارد که به نفع نئوویتگنشتاینی هاست. از یک سو روایتی را ارائه می کند که بنا بر آن می توانیم در شناسایی هنر موفق شویم و این چیزی است که هر فلسفه هنری باید درصدد انجام آن باشد. درک ما از فلسفه این است که باید روایتی را ارائه کند که بنا بر آن مشخص شود، چگونه مفهومی در عمل به کار گرفته می شود. فلسفه هنر نیز باید توضیح دهد که ما چگونه می توانیم این مفهوم را با موفقیت به کار ببریم تا هنر را در تمایز با غیر هنر طبقه بندی کنیم؛ و این، همان چیزی است که ما درصدد آن هستیم و فلسفه [هنر] باید آن را توضیح دهد.

نئوویتگنشتاینی ها این مسئله را با کمک شیوه شباهت خانوادگی توضیح می دهند، ولی روایت شباهت خانوادگی ـ به برهان مفهوم باز ـ استدلال دیگری نیز می افزاید تا وضعیت خود را در برابر رویکرد تعریف گرا تثبیت کند؛ زیرا رویکرد تعریف گرا نیز توضیحی درباره اینکه چگونه ما آثاری را به عنوان اثر هنری شناسایی و طبقه بندی می کنیم، پیشنهاد می دهد. این، توضیح توجیهی است که با نوعی کشش شهودی همراه است و ادعا می کند

که مـا [در واقع] به وسـیله تعریفی که هر کـدام از ما از هنر داریم، آثار هنری را شـناسایی می کنیم، گرچه این کار به صورت ضمنی باشـد. بنـابراین، می توان رویکرد تعریف گرا و شـیوه شـباهت خـانوادگی را به عنوان توضـیحاتی که برای یک پدیـده معین، بـا یکـدیگر در رقابت هسـتند، به شـمار آورد که البته این پدیـده، همان شـناسایی و طبقه بنـدی اشـیا معیّنی به عنوان اثر هنری است. حال این پرسش پیش می آید که کدام توضیح بهتر است؟

نئوویتگنشـتاینی هـا در مقابـل رویکرد تعریف گرا اسـتدلال می کننـد که آنچه مـا می گوییم، درست است و برای این ادعـای خـود، چنین اسـتدلال می کننـد که بسیار شـگفت انگیز است بگوییم هنر را به وسـیله یـک تعریف کامـل شـناسایی می کنیم، درحـالی که پس از قرن ها هیـچ کس نمی توانـد بگویـد این تعریف چیست؟ در مقابل، رویکرد شـباهت خانوادگی می تواند نشـان دهـد که تأمـل کردن دربـاره شـباهت هـایی که میان نمونه های الگو و اخلاف مورد قبول آنها به عنوان اثر هنری وجود دارد، از یـک سو و موارد جدیـد از سوی دیگر، به طور دقیق تری بـا آنچه که مـا، در واقع در هنگام تأمل و گفت وگو درباره موارد جدیـد نسبت به وضع هنری آنها انجام می دهیم، هماهنگ است. حال چه این آثار از آثار آوانگارد باشد و یا اثر هنری متعلق به دیگر فرهنگ ها باشد. بنابراین، نئوویتگنشـتاینی ها اسـتدلال می کنند که چون شـیوه شـباهت خانوادگی در مقایسه با رویکرد تعریف گرا توضـیح بهتری را درباره اینکه ما چگونه هنر را شـناسایی و طبقه بنـدی می کنیم، ارائه می دهـد، به همین دلیل، این شـیوه به همراه اسـتدلال مفهوم باز، دلایل خوبی برای رد این پیش فرض است که هنر قابل تعریف است؛ زیرا به نظر می رسد

ص:۲۹

این فرض ارزش تبیینی معقول کمی دارد.

نئوویتگنشتاینی ها اشاره می کنند که بسیاری از مفاهیم ما تحت تأثیر تعاریفی که سرشار از شروط لازم و کافی هستند، نیست. برای مثال، مفهوم بازی و صندلی، گویا این گونه هستند. بی تردید، تعداد بسیار اندکی از مفاهیم هستند _ به استثنای تعاریف رسمی، مثل آنهایی که در علم هندسه وجود دارند _ که مدل مبتنی بر تعریف درباره آنها قابل اجراست. در بخش اعظم موارد باقی مانده، مفاهیم مطرح باید به گونه ای دیگر به کار گرفته شوند، مانند آنچه که به وسیله تأمل کردن درباره شباهت ها انجام دادیم. این نکته، دلیل خوبی است تا ما نیز به دنبال این امکان باشیم که مفهوم هنر نیز از این دسته مفاهیم است و اینکه روش شباهت خانوادگی، توضیح قابل قبول و معقولی را برای اینکه ما چگونه این مفهوم را به کار ببریم، ارائه می کند، درحالی که رویکرد تعریف گرا این گونه نیست. چون هر تلاشی برای بازسازی تعریف مناسب با شکست روبه رو شده است، پس دلیل محکمی برای پیدا شدن این گمان وجود دارد که مفهوم هنر نیز بیشتر شبیه مفهوم بازی است تا اینکه شبیه مفهوم یک مثلث متساوی الاضلاع باشد.

رویکرد شباهت خانوادگی به روشنی با رویکرد تعریف گرا متفاوت است. رویکرد تعریف گرا مبتنی بر یافتن ویژگی های مشترکی است که گویا پدیده مورد بحث را به صورت ماهوی تعریف می کند. در مقابل، رویکرد شباهت خانوادگی مبتنی بر پی بردن به رشته های شباهت هاست؛ رشته های درهم تنیده، ولی منفصل. رویکرد شباهت های خانوادگی توضیح می دهد که چگونه می توانیم هنر را از غیر هنر جدا کنیم، بدون اینکه به تحقیق

دست نیافتنی درباره ویژگی های مشترکی که هنر را به صورت ماهوی تعریف می کند، متوسل شویم. بنابراین، رویکرد شباهت خانوادگی، روایتی است که برای شناسایی هنر عملی تر است؛ زیرا شباهت ها، چیزهایی هستند که در دسترس ما هستند، درحالی که به نظر نمی رسد هیچ کس نشانی از ویژگی های تعریف ماهوی هنر داشته باشد. شیوه شباهت خانوادگی، افزون بر این، با برهان مفهوم باز به خوبی سازگار است. اگر هنر به عنوان منطق این مفهوم در اساس، به گونه ای بی ثبات است که هیچ مجموعه ای از شرایط را نمی توان برایش تعیین کرد، ولی در عین حال، آثار هنری به گونه ای است که ما می توانیم همچنان به طبقه بندی آنها به عنوان هنر بپردازیم. پس چه تدبیرهایی ما را بر این کار قادر می سازد؟ نئوویتگشتاینی ها معتقدند شباهت هایی که میان نمونه های عالی هنری و اخلاف قابل درک آنها درگذشته است، می تواند ما را بر این کار قادر سازد.

نئوویتگنشتانیسم، یک فلسفه هنر است. این فلسفه، روایتی از مفهوم هنر ارائه می کند _ هنر یک مفهوم باز است و دیدگاهی را نیز درباره چگونگی به کار بردن این مفهوم ارائه می دهد _ که از امتیازهای شباهت خانوادگی است. در جایی که نظریه هنر را به معنی «تعریف ماهوی» در نظر می گیرند، شباهت خانوادگی را نمی توان یک نظریه به حساب آورد (تعریفی مبتنی بر شرایط لازم که در عین حال کافی هم هستند). در واقع، بنابر این شیوه، همه نظریه های هنر به عنوان تعاریفی تلقی شده اند که به صورت بنیادین ناقص هستند و از آنجا که نئوویتگنشتاینی ها معتقدند که همه نظریه های هنر این اشتباه بنیادین را دارند که طرح و برنامه خود را براساس تعریف های ماهوی

ریخته اند، پس براین اساس، همه نظریه های هنر باید اشتباه باشد.

آیا این همه به آن معناست که تاریخ نظریه هنر کاملاً بی ارزش است؟ در اینجا باز هم نئوویتگنشتاینی ها نسبت به گذشته حرف دارند نظریه پردازان هنر در گذشته مانند نظریه هنر به عنوان بیان احساس و یا هنر به عنوان فرم، بر این عقیده اشتباه بوده اند که فکر می کرده اند می توانند یک تعریف ماهوی از هنر ارائه کنند. در این مورد، آنها برای کاری غیرممکن تلاش می کرده اند و بنابراین، کوشش آنها بی فایده بوده است، ولی به غیر از این، آنها کار دیگری نیز انجام داده اند که آن «کار دیگر» ارزشمند است. آن کار چیست؟ نقد هنری. کلایوبل فکر می کرد که نظریه فرم معنا دار او، ماهیت جاودان هنر را آشکار ساخته است. او در این مورد اشتباه می کرد، ولی نوشته او به صورت کامل بی نتیجه نبود؛ زیرا آنچه که او به عنوان ماهیت همه هنرها ارایه کرد ـ فرم معنی دار ـ در واقع شناختی بود از نوع خاصی از هنر ـ آن نوعی که به آن عشق می ورزید ـ که در واقع همان «نوامپرسیونیسم» بود. بل اگر چه محدود و به عنوان نظریه پرداز هنر، محسوب می شد ولی یک منتقد خیلی خوب هنری بود. او به مردم می گفت که به دنبال چه بگردند و در میان حرکت های جدید هنری کدام یک ارزشمند است.

بل تصور کرده بود که به عنوان یک فیلسوف می تواند درباره هنر در همه زمان ها صحبت می کند، ولی نئوویتگنشتاینی ها ادعا می کنند که با مراجعه مجدد به آثار او به عنوان یک منتقد باهوش در زمان خودش، جهان انگلیسی زبان توانست به شیوه ای دست یابد که از آن طریق به درک هنر مدرن نائل آید. او نشان داد که چگونه می توان در هنر جدید، به امکانات

مبتنی بر فرم در هنر که در تجارب هنری قبلی به فراموشی سپرده شده و یا نهفته بود، توجه کرد. او به مردم آموخت که چگونه هنر جدید را درک کنند. پس نوشته او که ما آن را به عنوان نقد هنری نوسازی کردیم، ارزش پایداری دارد، اگرچه به عنوان یک نظریه، کاملاً معیوب باشد.

نئوویتگنشتاینی ها می گویند نوشته های مؤثر مشابهی به وسیله نظریه پردازان هنر در گذشته ارائه شده است. برای مثال، نظریه هنر به عنوان وسیله بیان را می توان به عنوان بینش نقادانه ای نسبت به هنر دوره رمانتیک به شمار آورد. همان گونه که گرایش های مشخص مدرنیست که از آن نشئت گرفت، این گونه است. حتی نظریه بازنمایی هنر را می توان به عنوان نقد آموزنده هنری بار دیگر مورد مطالعه کرد. با تکیه بر اهمیت محاکات، ارسطو برای رفیق یونانی خود مهم ترین ویژگی های شعر دراماتیک را بیان می کرد. او در حال بیان چیزی بود که مخاطبین باید به آن توجه کنند تا به... .

فلسفه هنر بر مبنای نظریه نئوویتگنشتاینی ها، سه بخش دارد: بخش اول برهان مفهوم باز است. این بخش یک جنبه ایجابی دارد و یک جنبه سلبی. جنبه ایجابی توصیف مفهوم هنر به عنوان یک مفهوم باز است و جنبه سلبی یا نقادانه آن، رد این فرض است که هنر را می توان به صورت ماهوی و به وسیله شرایط لازم و کافی تعریف کرد. بخش دوم نظریه نئوویتگنشتاینی، شیوه شباهت خانوادگی است. این بخش را می توان بازسازنده نامید؛ زیرا سعی دارد تا راهی که برای شناسایی و طبقه بندی اشیا به عنوان هنر طی می کنیم، بازسازی کند و آخرین بخش این نظریه نوسازی کننده است و

سعی دارد تـا آنچه را که در نظریه های هنر موجود ارزشـمند است، به وسـیله، مطالعه آنها به عنوان کمک های غیرآگاهانه به نقـد هنری، بازیابی کند. بنابراین نئوویتگنشـتاینیسم مطلقاً یک رویکرد شـکاکانه نیست که به دلیل ردی که بر رویکرد تعریف گرا دارد، قابـل توجه باشـد. این رویکرد یـک دیـدگاه منسـجم و جامع فلسـفی است که شامل روایت روشـنی از مفهوم هنر و درک ایـن نکتـه است کـه چگـونه هنر را طبقـه بنـدی می کنیـم و البتـه شامـل مطـالعه مجـدد تاریـخ فلسـفه هنر نیز است. اگر نئوویتگنشـتاینیسم صـرفاً رویکردی مبتنی بر شـکاکیت باشـد، به نظر نمی رسـد که نظریه جـالب توجهی باشـد. رد کردن یک نظریه کار آسانی است، ولی باید چیزی داشته باشیم که در جای آن بگذاریم، درحالی که شکاکیت هم بعید است که بتواند این جای خالی را پر کند. آن چیزی که نظریه نوویتگنشتاینی ها را جذاب می کند این است که به نظر می رسد این نظریه قادر باشـد جای گزین این «نه گفتن» به تعاریف باشـد، درحالی که ظاهر فلسـفی آموزنـده ای نیز دارد که گویا نیز هست. به همین دلیل است که این نظریه در دهه های ۱۹۵۰و ۱۹۶۰ میلادی نظریه غالب به شمار می رفت. اشکالش بر نظریه نئوویتگنشتاینیسم برهان مفهوم باز و شیوه شباهت خانوادگی به صورت مؤثری با هم کنار می آیند. در واقع، این دو در کنار هم، بسته فرضیه ای کارآمدی را تشکیل می دهند. فرض اول می گوید که هنر را نمی توان تعریف کرد و فرض دوم می گوید: «اما نگران نباش.» ما می توانیم بدون تعاریف هم از پس این کار برآییم. ما می توانیم به وسـیله شباهت خانوادگی و بدون نیاز به تعاریف، اشیا و یا اجراها (برنامه هایی را به عنوان اثر هنری طبقه بندی کنیم. بدون تردید

رویکرد شباهت خانوادگی در مقایسه با رویکرد تعریف هنر در جلب دقیق تر مصداق های وضعیت هنری، کار ما را بهتر راه می اندازد.

می توان گفت که در واقع، برهان مفهوم باز زمینه را برای شیوه شباهت خانوادگی آماده می کند؛ زیرا اگر تعریفی برای هنر وجود نداشته باشد، فشار برای پیدا کردن یک تبیین جای گزین بسیار شدید خواهد بود. بنابراین، نخستین مرحله برای استنطاق از نظریه نئوویتگنشتاینیسم، مرور کردن برهان مفهوم باز است. به یاد بیاورید که با توجه به آن برهان: ۱. هنر قابل بسط و گسترش است؛

۲. بنابراین، هنر باید نسبت به امکان پیوسته تغییرات بنیادین گسترش و ابداع باز باشد؛

۳. اگر چیزی هنر است، بنابراین، باید نسبت به امکان پیوسته تغییرات بنیادینِ گسترش و ابداع باز باشد؛

۴. اگر چیزی نسبت به امکان پیوسته تغییرات بنیادین گسترش و ابداع باز باشد، پس قابل تعریف نیست؛

۵. فرض کنید که می توانیم هنر را تعریف کنیم.

۶. بنابراین، هنر نمی تواند نسبت به امکان پیوسته تغییرات بنیادینِ گسترش و ابداع باز باشد؛

۷. بنابراین، هنر، هنر نیست.

این برهان به نظر قانع کننده می رسد، ولی همان ایهام نامعلوم را به نفع خود استفاده کرده است. [در واقع] وقتی یک نئوویتگنشتاینی می گوید که هنر تعریف شدنی نیست، از تلاشی سخن می گوید که سعی دارد تا شروط لازم و کافی برای آنچه که به عنوان اثر هنری می شناسیم، درست کند و

ص:۳۵

برای اینکه نشان دهد این کار ممکن نیست، به موضوع تجربه هنری توجه می دهد؛ همان مفهومی که باید بر روی امکان گسترش مستمر [دائمی] باز باشد. پس در واقع، طرف دار این نظریه استدلال می کند مفهوم بسته اثر هنری با مفهوم باز تجربه هنری مانعه الجمع است. خب، در اینجا سطح شمول دو مفهوم هنر (هنر به عنوان اثر هنری و هنر به عنوان تجربه هنری) اگرچه به هم مرتبط است، ولی به سختی شبیه هم هستند. ولی چرا باید مفهوم بسته هنر (آن گونه که ادعا می شود) در تعبیر اول (اثر هنری) با مفهوم باز هنر بنا بر گفته مفروض در معنی دوم (تجربه هنری) مانعه الجمع باشد؟ این مسئله روشن نیست و نئوویتگشتاینی ها توضیحی برای آن ارائه نمی کنند. افزون بر اینکه موفق نبودن ما در جدا کردن این دو مفهوم هنر از یکدیگر نشان می دهد که چه بسا مغالطه ای از نوع مبهم گویی در برهانی که بیان کردیم، وجود دارد.

نتیجه برهان (بند هفتم) این است که هنر، هنر نیست، ولی هنر در اینجا به عنوان مفهومی تک معنایی به کار برده نشده است و چون تناقضی حقیقی در اینجا وجود ندارد، پس مغایرت حقیقی نیز در اینجا ثابت نمی شود. در مقدمه سوم هنگامی که می گوییم تنها چیزی هنر است که بر روی امکان تغییر بنیادین (گسترش و ابداع) باز باشد، درباره تجربه هنری سخن می گوییم و این به طور روشن به معنی آن نیست که درباره یک اثر هنری خاص که بر روی امکان دائمی تغییر بنیادین (گسترش و ابداع) باز است، بگویی که اثر هنری شاخص همان چیزی است که این اثر است.

خب، در مقدمه پنجم هنگامی که فرض می کنیم می توان هنر را تعریف

کرد، دربـاره اثر هنری حرف می زنیم و خلاـصه بحث مـا این است که آیـا می تـوان تعریـف مـاهوی از مفهـوم اثر هنری ارائه کرد؟ به عبارت دیگر، نئوویتگشـتاینی ها این گونه به اخلاف خود که درصـدد تعریف هنر بودنـد، نسـبت می دهنـد، ولی اگر این توضـیحات را در سراسـر این برهـان در نظر بگیریم، روشن می شـود که مطـابق قواعـد، هیـچ مغـایرتی در بنـد هفتم وجود نـدارد؛ زیرا اینکه بگوییم یک اثر هنری، تجربه هنری نیست، هیـچ گاه تناقض به شـمار نمی رود ــ و نه این که بگوییم مفهوم هنر همـان مفهوم تجربه هنری نیست. شـرایطی که بر طبق آن بین آثـار هنری و غیر آثـار هنری تفـاوت می گـذاریم، همواره با شرایطی که بر طبق آن، میان تجربه هنری از دیگر تجربه ها مثل علم و دین تفاوت قائل می شویم، متفاوت است. افزون بر این، دلیلی نـدارد که فرض کنیم مفهوم تجربه باز باشـد، درحالی که مفهوم اشـیایی که به آنها تجربه می گوییم (در این مورد آثار هنری)، بسته باشد.

چرا یـک نئوویتگنشـتاینی می پنـدارد در اینجـا نقشـی منطقی و واقعی وجود دارد؟ اجـازه بدهیـد که بـا مفهوم باز بودن تجربه هنری نسـبت به امکان تغییرات بنیادین (گسترش و ابداع) موافق باشـیم. حال با شرایط مورد نیاز برای [تعیین] وضعیت اثر هنری چه کاری باید انجام دهیم؟ سـخن از امکان مسـتمر گسترش، تنها زمانی معنا می دهد که به تجربه هنری اشاره داشته باشم. این در عمـل بی معنـاست که دربـاره آثار هنری کامل شـده بگوییم آنها بایـد به معنی واقعی کلمه نسـبت به امکان مسـتمر تغییر و ابـداع باز باشـد. اگر این گونه بود، شـمار معدودی از آثار هنری را می توانستیم کامل بدانیم. خلاصه کلام اینکه اشـتباه اسـت بگوییم آثار هنری کامل باید نسبت به

تغییرات بنیادین باز باشند (به جز در مورد خاص آثار هنری که در فرآیند محیطی شکل می گیرند). بنابراین، برهان مفهوم باز ناکام می ماند؛ زیرا درباره مفاهیم هنری که شامل است، مبهم سخن می گوید و نسبت به ایجاد یک ارتباط منطقی میان تعریف هنر از یک سو و مفهوم تجربه هنری از سوی دیگر غافل است.

این دلیل نقض شاید برخی را قانع نکند و با توجه به باقی مانده این شک نگران باشند که اگر ما شرایط لازم و کافی برای آثار هنری درست کردیم، در حقیقت به نوعی، حدودی را بر انواع کارهای که هنرمندان می توانند انجام دهند، وضع کرده ایم. بر انواع تجربه ها و نوآوری هایی که آنها می توانند به عالم تجربه هنری عرضه کنند. نئوویتگنشتاینیسم از این منظر این ترس دائمی را در دل ما می اندازد که فلاسفه با تعریف هنر (به صورت نادرستی) سعی در وضع قانونی برای محدود کردن حوزه فعالیت هنرمندان هستند، ولی در اصل هیچ دلیلی برای این ترس وجود ندارد؟ اینکه آثار هنری از مشخصه های تعریفی برخوردار باشند، به صورت منطقی، مانع از ابداع آثار هنری جدید که شروط مربوط را به شیوه ای خلاقانه، غیرمنتظره و غیرقابل پیش بینی نمایان کنند، نیست. یک تعریف قانع کننده از علم، مانعی برای یک تحقیق غیرقابل پیش بینی غیرمنتظره و خلاقانه نیست. به عبارت دیگر، مقدمه چهارم را نمی توانیم به عنوان امری که ملازم آثار هنری است، بدانیم.

البته اگر تعریف هنر، مانع از آزمایش (تجربه) هنری باشد، مشکل پیش خواهد آمد، ولی این مشکل درباره تعریف خاصی مورد نظر خواهد بود و

ص:۳۸

نه مربوط به صرف ایده تعریف هنر به خودی خود. یک دلیل برای درستی این سخن این است که بسیاری از تعاریف موجود از هنر، هیچ مانعی عقلی برای تجربه (آزمایش) هنری طرح نمی کنند. برای مثال، نظریه نهادی هنر، تبیین بسیار خوبی برای توجیه اینکه آثار «حاضر و آماده» هنر هستند، دارد. این تعریف در چارچوب شرایط لازم که در عین حال کافی هستند، بیان شده است، ولی به طور روشنی هر نظریه ای که اشیای «حاضر و آماده» را به عنوان هنر تأیید کند، با هنرمندانی که هر چیزی را به عنوان اثر هنری ارائه می کنند، هماهنگ خواهد بود؛ زیرا هر چیزی می تواند به صورت یک اثر «حاضر و آماده» دربیاید.

اثر «حاضر و آماده» ای مانند «چشمه» از دوشامپ و یا صداهای بازیافته اثر دیگر وی، از همانند خودشان در عالم واقع قابل تشخیص نیستند. اگر تعریفی از هنر پیدا شود که بتواند این قبیل مواردی را که از تشخیص آنها ناتوانیم، شامل شود، پس هر چیزی امکان خواهد داشت تا در شرایط مناسب و به دلیلی درست، به اثر هنری تغییر ماهیت بدهد، ولی اگر تعریف ماهیت انگارانه از هنر اجازه دهد که هر شیئی بتواند هنر باشد (نه اینکه هنر باشد، بلکه بتواند هنر باشد)، پس شروط لازم و کافی در این گونه نظریه ها، هیچ محدودیتی بر گستره فعالیت هنرمند نخواهد داشت.

از آن جاکه هیچ شیئی نیست که نظریه نهادی هنر ـ که تعریف ماهیت انگارانه ای از هنر است ـ مانع از هنر بودن آن باشد، این یک شاهد (مثال) نقض بر ادعای نئوویتگنشتاینی ها درباره مقدمه چهارم است که تعاریف هنر در اصل متضاد با باز بودن تجربه هنری نسبت به تغییرات

ص:۳۹

بنیادین (ابداع و تازگی) شناخته شده است. این به معنای آن نیست که نظریه نهادی هنر صادق است، ولی تعریف مذکور، این نکته منطقی را روشن می کند که یک تعریف ماهوی از آنچه که امکان دارد اثر هنری باشد، می تواند در چارچوب شرایط لازم و کافی شکل بگیرد، بدون اینکه قلمرو خلاقیت و ابداع هنری را محدود کند و بدون اینکه بر آنچه هنرمندان می توانند و یا نمی توانند بیافرینند، قانونی وضع کند. با این وجود، در پاسخ می توان این گونه استدلال کرد که شروط لازم و کافی باید «بعضی» شرایط را برای آنچه می تواند اثر هنری باشد، قرار دهد، حتی اگر هیچ حدی بر نوع چیزی که می تواند یک اثر هنری باشد، قرار ندهد و الا دیگر شروط، لازم و کافی نخواهد بود. باید در اینجا چند نکته در نظر گرفته شود: نخست، شروط لازم و کافی با آزادی عمل گسترده برای گسترش و ابداع مغایرت ندارد _ آن قدری که هر کسی باید بخواهد و همان گونه که به زودی خواهیم دید. دوم، اگرچه مفهوم هنر (به معنای تجربه هنری) احتمالاً باز باشد، ولی این مفهوم کاملاً باز نخواهد بود _ هر چیزی نمی تواند در هر زمانی و به هر دلیلی هنر باشد. پس از همه اینها، حتی اگر موافق باشیم که مفهوم تجربه هنری بر روی تغییر و گسترش باز است. این تغییر و گسترش از بیم آنکه نکند مناسب آنچه که تجربه هنری می نامیم، نباشد، باید با آنچه که قبلاً بوده _ نیز مناسبت داشته باشد. به عبارت دیگر، تغییر و گسترش و ابداعاتی که ما در ذهن داریم، نمی تواند به صورت تمام و کمال بی نتیجه باشد.

بنابراین، می توانیم استدلال کنیم که تنها آن نوع گسترشی که در تجربه هنری تعاریف ماهیت انگارانه ای مثل نظریه نهادی و نظریه های سنجش پذیر

مانع از آن می شونـد، عبارت است از: صـرف ابـداعات مفروض آن قسـمی که بدون نتیجه است، ولی این مشـکل نیست؛ زیرا تعهـد این گونه نظریه هـا به این تصـمیم (گزاره) که هر نوع چیزی می توانـد به دلیل درستی، هنر باشـد، همان قـدر آزاد و باز است که هر کسـی انتظار دارد. این مسئله به خلاقیت موجه هنرمندان لطمه نمی زند و اجازه می دهد که هنرمندان هر چیزی را به عنوان هنر ارائه کننـد؛ از مستراح سـراپایی، جـابطری،... بز آنقوره ای که لاستیک ماشـینی به دور شـکم دارد، قطعاتی از پیه خوک، قسـمت هـایی از بـدن کوسه هـا که در متانول شـناور است. ما انتظار داریم مفهوم تجربه هنری چقـدر بازتر باشـد؟ چه کسی می خواهد هر چیزی را حتی به دلیل اشتباهی، یک اثر هنری بشمارد؟

بی شـک، رویکرد شـباهت خـانوادگی هنگـامی که بـا برهـان مفهوم باز همراه می شود، از یک حمایت حقیقی برخوردار می شـود. اگر برهـان مفهـوم بـاز گریزناپـذیر بـود، بایـد ادعاهـایی را که به رویکرد وسوسه انگیز شـهودی در تعریف می انجـامد تضـعیف کنـد و از این رهگـذر، مـا را به دنبـال تحقیق دربـاره راه جـایگزینی که مـا در طبقه بنـدی هنر از آن کمک بگیریم، بفرسـتد، مانند شـیوه شـباهت خانوادگی که از مشـهورترین این گزارشات به شمار می رود، ولی همان گونه که دیدیم، برهان مفهوم باز سـرانجام در مأموریت خود ناتوان می ماند. با این وجود، مسئله سبب نمی شود که شیوه شباهت خانوادگی مستأصل شود؛ هنوز هم می توان اسـتدلال کرد که این شـیوه، امتیازهای بسیاری دارد که مختص به خود این شیوه است. مهم ترین آنها این است که توضیح رضایت بخشی درباره اینکه چگونه میان هنر و غیر هنر فرق

ص:۴۱

بگذاریم، دارد، ولی آیا واقعاً همین طور است؟

با توجه به رویکرد شباهت خانوادگی، شیوه ای که ما درباره شناسایی آثار هنری به آن متوسل می شویم و به کمک آن، هنر را از غیر هنر جدا می کنیم، جست وجو کردن شباهت هایی است که میان آثاری که قبلاً به آنها اثر هنری گفته شده است و نامزدهای جدید محقق می شود. حق این است که این فرآیند با استقرار یک مجموعه انعطاف پذیر از آثار برجسته آغاز می شود؛ آثاری که هر کسی بی تردید با اثر هنری بودن آنها موافق است. بر مبنای این مجموعه، ما درباره وضعیت هنری دیگر آثار تصمیم می گیریم. پس در لحظه فرض شده ای، ما مجموعه از آثار هنری داریم که از اخلاف شناخته شده و برجسته آثار هنری نمونه تشکیل شده است. اگر در لحظه حاضر، ما درباره وضعیت یک اثر جدید سردرگم باشیم، به ما سفارش می شود که به بدنه آثار هنری پیشین که اثر هنری بودن آنها مفروض است، نگاه کنیم و ببینیم که آیا اثر هنری جدید از شباهت های محسوسی نسبت به مواردی که در مجموعه آثار هنری به رسمیت شناخته شده فعلی موجود است، بهره ای دارد؟

شاید اثر هنری جدید در دارا بودن ساختار روایی بیضی شکل خود شبیه است و یا در قابلیت بالا بردن ترحم و ترس، شبیه ادیپ پادشاه است و در جلال و شکوه، شبیه سمفونی نهم بتهون است.

زمانی که این شباهت ها زیاد می شود، ما تصمیم می گیریم اثر هنری جدید را به عنوان اثر هنری طبقه بندی کنیم، اگرچه هیچ ملاک عددی ثابتی وجود ندارد که تعیین کند چه مقدار شباهت در اینجا مورد نیاز است، بلکه

ما درباره شباهت ها می اندیشیم و با در نظر گرفتن همه مسائل داوری می کنیم. ولی یک مشکل بسیار بزرگ با این داستان داریم؛ مفهوم مشابهت که شیوه شباهت خانوادگی بر آن متکی است، خیلی شل و ول (مبهم) است؛ زیرا این حقیقت بدیهی است که هر چیزی در برخی جنبه ها شبیه هر چیز دیگری است. برای مثال، هنرمندان و خرده سیاره ها شبیه یکدیگرند. اگر این گونه در نظر بگیریم که این هر دو از اعیان فیزیکی هستند. به همین منوال، یک کاربراتور بیگانه از یک کهکشان دیگر، شبیه اثر دروازه مبهم از رودی ــ حداقل در جنبه همان گونه که ممکن است در برخی دیگر از جنبه ها هم شباهت داشته باشد. پس میان هرنامزدی با نمونه های برجسته در برخی جنبه ها شبهه هایی وجود خواهد داشت، افزون بر این اگر ما به اخلاف شناخته شده آن نمونه های برجسته مورد توجه کنیم، پس تعداد شباهت هایی که میان هر چیزی و مواردی که قبلاً به عنوان هنر پذیرفته شده است، به صورت فزاینده ای اضافه خواهد شد. در نتیجه امروزه ما با به کار گرفتن شیوه شباهت خانوادگی، قادر خواهیم بود که اعلام کنیم همه و هر چیزی (تا فردا) اگر زودتر از این کار برنیاییم، هنر خواهد بود، ولی روشن است که این شیوه کورکورانه ای برای طبقه بندی هنر است.

اگر کسی درباره این نتیجه شک دارد می تواند استدلال را گام به گام مرور کند. ما با مجموعه متنوع بزرگی از موارد برجسته آغاز می کنیم که هر کدام از آنها دارای بسیاری ویژگی های هستند. از آن مجموعه می توانیم نسل دومی (از اخلاف آثار هنری برجسته) تشکیل دهیم که آنها هم ویژگی های بسیاری را دارا هستند و شمار زیادی از این ویژگی ها با ویژگی های نسل

ص:۴۳

اول مطابقت دارد، ولی مقدار مساوی یا بیشتری از این ویژگی ها متفاوتند. بنابراین، ما شمار بیشتری از ویژگی ها را داریم که با نسل سوم اخلاف خودمان مقایسه کنیم. و همین طور تا نسل چهارم، پنجم، ششم و... که نتیجه آن، تعداد زیادی از ویژگی های نامعین است. به عبارت دیگر، در اصل قابل تصور نیست که شیئی عینی در جهان وجود داشته باشد که در نهایت در این سلسله به ثبت نرسیده باشد، ولی با این همه، هر چیزی با توجه به شیوه شباهت خانوادگی، هنر است و به نظر می رسد که شباهت خانوادگی شیوه ای است برای شمول هر رویه ای که برای طبقه بندی به کار گرفته می شود، ولی شاید کسی بگوید که صبر کنید. در خلال همین کتاب، ما آثار «حاضر و آماده»، اشیا پیدا شده، شامل صداهای پیدا شده را اثر هنری می دانستیم. بنابراین، ممکن است برای فرآیند طبقه بندی، این مسئله واقعاً مشکل ساز نباشد که هر چیزی می تواند هنر باشد؟ آیا این نتیجه این مسئله نیست که ما اشیا «حاضر و آماده» و اعیان پیدا شده را به عنوان هنر جدی گرفتیم؟ در حقیقت خیر! موافقت با این موضوع که اشیا حاضر و آماده می تواند هنر باشد قبول این اصل است که هر نوع چیزی می تواند یک اثر هنری باشد و نه اینکه هر چیزی یک اثر هنری است، درحالی که شیوه شباهت خانوادگی ایجاد می کند که هر چیزی یک اثر هنری باشد و این به مراتب فراگیرتر است. دوم، به ما اجازه بدهد که اثر دوشامپ یک پاروی معمولی ساخت کارخانه را به عنوان اثر هنری بدانیم. این پارو یک اثر هنری است؛ زیرا در میان اشیای دیگر دارای صفت زیباشناسانه مضحک بودن است. این اثر به آنچه می تواند در زمان استفاده از پاروی برخی اتفاق

بیفتد (تحریم آسمانی) اشاره دارد. اثر «پیشاپیش بازوی شکسته» به دلایل روشنی یک اثر هنری است، ولی اگر شیوه شباهت خانوادگی را به جریان بیندازیم، پس نه تنها اثر، بلکه هر پاروی برف دیگری اثر هنری خواهد بود؛ زیرا هر پاروی برف روب دیگری با این اثر دوشامپ میلیون ها شباهت دارد، ولی مطمئنا این دلیل درستی برای شناسایی هر پاروی برف روبی به عنوان اثر هنری نیست. شباهت خانوادگی دلیل اینکه چرا ما اثر «پیشاپیش بازوی شکسته» را به عنوان هنر تلقی کردیم، بیان نمی کند، و زمینه را برای بیان اینکه هر چیزی «هنر» است، آماده می کند. بنابراین، رویکرد شباهت خانوادگی یا «مفهوم بسیار باز» هنر مترادف است. پس شباهت خانوادگی به تنهایی فاقد «صلاحیت برای شناسایی هنر است» و یک فرضیه بسیار اجمالی (کلی) است که نمی توان آن را برای بازشناسایی آثار هنری به کار گرفت؛ زیرا هر چیزی با هر چیز دیگری در امری شبیه یکدیگرند. با این وجود، شاید شما فکر کنید که راه شسته و رفته ای برای جای گزینی شباهت خانوادگی وجود داشته باشد. [مثل این که بگوییم] باید شباهت میان نامزدها و نمونه های برجسته (و اخلاف بازشناخته شده متعلق به آنها) از یک نوع باشد. برای مثال Marterial object hood به عنوان شباهتی مناسب که بتوانیم با توجه به آن بر هنر بودن چیزی حکم کنیم، بی ارزش تلقی شده است.، بی ارزش تلقی شده است. البته صحبت درباره انواع شباهت های لازم نیز بازگشت به ایده شروط لازم برای وضعیت هنری است و این، دقیقاً همان چیزی است که شباهت خانوادگی از آن اجتناب می کند. پس به بیان دیگر، صحبت از شروط لازم با مشخصه رویکرد شباهت خانوادگی مغایرت دارد، ولی شاید راه دیگری

برای مانع شـدن از این پی آمـد که بر مبنای آن «هر چیزی داخل می شود»، وجود داشـته باشد. به جای اینکه نیاز باشد نامزدها ویژگی های خاصی را دارا باشند، اجازه بدهید لیستی طولانی از ویژگی های نمونه های برجسته هنری و نمونه های مورد قبول که مـا فکر می کنیم مناسب هسـتند، تنظیم کنیم، سـپس پیشـنهاد کنیم که اگر نامزد اثر هنری در برخی از این جنبه ها شبیه آن اثر هنری باشد که در گذشته موجود بوده است، هنر خواهد بود.

لیست ما فهرستی طولانی از ویژگی های مناسب هنری به صورت قضیه شرطیه منفصله خواهد بود یا x، a یا bیا cیا d... را دارد. اگر x ، a یا b یا cیا d... را داشته باشد، پس «x» هنر است. این راه حل از پس مشکل شروط لازم برمی آید؛ زیرا نه aو نه bو نه c... شروط لازم برای همه هنرها نیستند، ولی این طرح شیوه شباهت خانوادگی را هم حفظ نخواهد کرد؛ زیرا مجموعه ای از صفات منفصله، مانند آنچه که گذشت، یک لیست از شروط کافی برای وضعیت هنری در دسترس ما قرار می دهد و مدافع روایت شباهت خانواگی همان گونه که در تقابل با مفهوم شروط کافی است، در تقابل با مفهوم شروط لازم نیز قرار دارد. بنابراین، تنظیم این لیست نیز شامل ویژگی های مناسب هنری است، با مسئله اصلی رویکرد شباهت خانواگی مغایرت دارد.

پس مدل شباهت خانوادگی بر سر دو راهی گیر کرده است. یا باید مفهوم شباهت را بدون تعیین مقدار به کار گیرد که نتیجه آن این است که هر چیزی هنر است و یا برای اینکه این نتیجه را رد کنـد، بایـد نوع شباهت هایی را که مناسب برای وضعیت هنری است، محدود کند که در

ص:۴۶

نتیجه آن، دوباره شروط لازم و یا کافی و یا هر دو شرط را در مدل خود به کار گرفته است که معنی آن این است که دوباره مشکل تعریف بازگشته ایم. به عبارت دیگر، رویکرد شباهت خانوادگی یا مستلزم این است که هر چیزی هنر است و یا باید به کلی از ایده جدا کردن هنر از غیر هنر دست بردارد و یا شروط را به این طرح بیفزاید تا از طرح جای گزینی دیگر دوری کند که با این فرض، این رویکرد دیگر شباهت خانوادگی نخواهد بود. بلکه نوعی رویکرد در تعریف که می توان آن را شرط محور دانست به وجود می آید. هر کدام از این راه ها که باشد، شباهت خانوادگی در وعده ای که داده موفق نبوده است. هنگامی که نظریه نئوویتگنشتاینیسم در دهه ۱۹۵۰ ظاهر شد، بسیاری از فلاسفه را به عنوان یک نظریه قانع کننده تحت تأثیر قرار داد و یک تعلیق واقعی در تلاش برای تعریف هنر به وقوع پیوست، ولی با گذشت زمان، اشکالات این نظریه آشکار شد و پرسش هایی درباره برهان مفهوم باز و شیوه شباهت خانوادگی رو افزایش نهاد. اعتماد به طرح تعریف هنر به صورت تدریجی احیاء شد و در دهه ۱۹۷۰م. و ۱۹۸۰م. یک بار دیگر این رویکرد با شتاب بیشتری پی گیری شد.

ص:۴۷

چالش های تعریف هنر

اشاره

چالش های تعریف هنر

استیون دیویس

برگردان: محمد حامی

تعریف و مقصود از آن

تعریف و مقصود از آن

امر تعریف کردن می تواند شکل های متنوعی به خود بگیرد. برای نمونه، اشاره به مثال ها، برشمردن همه مواردی که در موضوعی تحت یک اصطلاح واقع می شوند یا وضع اینکه چگونه اصطلاحی به کار برده خواهد شد. نوع خاصی از تعریف که گاهی تعریف «ذاتی»(۱) یا «حقیقی»(۲) خوانده شده است، به منزله ابزاری تحلیلی، قدرت خاصی دارد. تعریف حقیقی از چیزی مثلاً ـ «الف»، مجموعه ای از ویژگی ها را شناسایی می کند؛ به گونه ای که همه «الف»ها، تمام آن ویژگی ها را دارا باشند؛ ویژگی هایی که مجموعه ای را تشکیل می دهند و تنها «الف»ها، آن مجموعه از صفات و ویژگی ها را دارا می باشند. یک تعریف حقیقی، گروهی از ویژگی ها را که

۱- Essential.

۲- Real.

هرکـدام برای «الف» بودن یـک چیز لازم است، معیّن و نیز مشـخص می کنـد که به عنوان گروهی از ویژگی هـا، کـدام یک برای «الف» بودن یک چیز کافی است. به عبارت دیگر، تعریف «الف»، چیزهایی را که «الف»ها و فقط «الف»ها مشترکاً دارند، مشـخص می کند. برای نمونه، بیوه، زنی است که شوهرش را از دست داده و دوباره ازدواج نکرده است. در این صورت، سـه شرط لازم وجود دارد که با هم، برای بیوه بودن یک شخص کافی است.

در اینجا، بی درنگ باید نکته های بسیاری را در نظر گرفت. گاهی یک شخص ممکن است قادر باشد «الف»ها را شناسایی و به آنها اشاره کند، بی آنکه قادر باشد تعریف کند چه چیزی شیء را «الف» می سازد. برای نمونه، ممکن است فردی در نتیجه آشـنایی بـا طیفی از مـوارد ویژه، بر مفهـومی مطرح، تسـلط کلی یابـد؛ مردم می توانسـتند آب را بسـیار پیش تر از آنکـه علم، ساختمان مولکولی بنیادین آن را فاش سازد، با موفقیت شـناسایی کنند و در مقابل، کسـی که می داند چگونه «الف»ها تعریف می شونـد، ممکن است قادر نباشد با آن تعریف در یک وضـعیت بینابینی یا ــ از اینکه بگذریم ــ در موارد سـخت و حتی در کمک تعریف مواردی معمولی، دعوایی را به شـیوه ای بدون درگیری پایان دهد. برای مثال، من می دانم شخصـی طاس است که تمام یا بخشـی از پوست سـر او بدون مو می باشد، در حالی که هنوز هم درباره یک شخص خاص مطمئن نیستم که طاس باشد و ممکن است بدانیم «برگ عبایی»،(۱) گونه ای از گیاهان است که به وسیله برگ های سپر مانند تشخیص داده می شود و با این وجود، قادر به تعریف یک «برگ

۱- Aspidistras.۳.

عبایی» به معنای دقیق کلمه نیستم. خلاصه، نیازی نیست که «تعریف ذاتی یک شیء»،(۱) نکته ای درباره اینکه چگونه و چرا آن شیء برای ما مهم است را آشکار سازد. این امر حتی در تعریف مواردی که انسان ها ابداع کرده اند تا نقش مهمی در زندگی اجتماعی آنها ایفا کند، صادق است. برای نمونه، از نظر قانونی، با سرعت غیر مجاز راندن، به تجاوز از حداکثر میزان پیشروی تعیین شده برای مسیری معیّن، تعریف شده است، ولی این تعریف درباره اینکه چرا ما اهمیت می دهیم چنین محدودیت هایی را اعمال کنیم یا اینکه به شعارهایی مانند «سرعت می کُشد»، جلب شویم، چیزی نمی گوید. این ملاحظات به این معنا نیست که تعاریف همیشه بی فایده یا ملال آور هستند، بلکه خاطرنشان می سازند؛ انتظار بیش از حد از یک تعریف می تواند اشتباه باشد. اگر نقل قول تئوری حقیقت درباره صدق ــ که براساس آن، برای مثال قضیه «برف سفید است»، صادق است، تنها زمانی که برف سفید باشد ــ مأیوس کننده است، چه بسا به این دلیل است که آنچه از راه مطابقت یک شیء با واقع به دست می آید، بسیار بیشتر از آن چیزی است که می توان به وسیله تعریف آن شیء به دست آورد.

تعاریف اولیه هنر

تعاریف اولیه هنر

در گذشته، هنر به روش های گوناگونی تعریف شده است: به عنوان تقلید(۲) یا محاکات(۳) (افلاطون / ۱۹۵۵)،(۴) وسیله ای برای انتقال احساسات(۵) (تولستوی /

۱- A thing defining essence.

۲- Imitatio

۳- Transmission of feeling.

۴- آنچه در پرانتز آمده، نام کتاب و سال انتشار آن است که در متن به آن استناد شده و در فهرست منابع مقاله آمده است.

۵- Transmission of feeling

۱۹۹۵)، بیان شهودی(۱) (کروچه / ۱۹۲۰) و به عنوان فرم معنا دار(۲) (بل / ۱۹۱۴). در مقام قضاوت، این تعاریف به عنوان تعاریف ذاتی قابل پذیرش نیستند. تعریف هنر به دو شیوه، ناقص خواهد بود: ۱. از راه ثبت یک ویژگی که همه آثار هنری واحد آن نباشند؛ ۲. یا به وسیله شناسایی مجموعه ای از ویژگی ها که منحصر به آثار هنری نیستند. به نظر می رسد نظریه های بیان شده در هر دو شیوه با شکست روبه رو شده اند. برخی آثار هنری در موسیقی و نقاشی، انتزاعی(۳) هستند. آنها تقلید یا محاکات از چیز دیگری نمی کنند. برخی آثار هنری به عمد از بیان احساس اجتناب می ورزند، در حالی که برخی دیگر فاقد فرم معنا دار هستند. افزون بر این، ویژگی هایی که به عنوان معرِّف پیشنهاد شده اند، خاصِ آثار هنری نیستند. عکس های فوری در تعطیلات آخر هفته، تقلیدی از مجموعه های دیداری است که عکس ها به تصویر می کشند، ولی آثار هنری نیستند. بسیاری از چیزهایی که احساس را منتقل می کنند یا بیان شهودی احساسات پدیدآورندگان خود هستند یا فرم معناداری را به نمایش می گذارند، آثار هنری نیستند. برای نمونه، آگهی ها در انتقال دادن و برانگیختن احساس موفق هستند، نوحه سرایی کردن می تواند یک بیان شهودی از اندوه باشد و نظمی که علایم راهنمایی و رانندگی ــ در تعیین مسافت ــ بر طبق آن، به دنبال یکدیگر قرار می گیرند، فرم معناداری را به نمایش می گذارند، ولی

۱- Intuitive expression.

۲- Significant from.۶.

۳- Abstract.

هیچ کدام هنر به شمار نمی آیند.

شایـد چنین اعتراض هایی پذیرفتنی نباشد. برای نمونه، اگر از معنا دار بودن موسـیقی و نقاشـی انتزاعی پرسـش شود، می توان چنین دلیل آورد که آنها احساسات را، تقلید می کنند یا اینکه آنها تقلید از الگوها و ساختارهای زیربنایی، رویه تجربیات ما را تشـکیل می دهند. اگرچه حل همه مشکلاتی که این نظریه ها با آن روبه رو شده اند، آسان نخواهد بود. درحقیقت، پیشگامان این تعاریف اغلب به پی گیری چنین موضوعاتی تمایل نداشـته اند و این حاکی از آن است که هدف آنها از ارائه این دیدگاه ها، تلاش برای تشـخیص ذاتی که همه آثار هنری و تنها آثار هنری را به نمایش بگـذارد، نبوده است، بلکه در مقابل کوشـیده انـد ملاک هایی ارائه دهنـد مبنی بر اینکه که آثار هنری باید چگونه باشـند و یا درصدد تفکیک و توجه دادن به ویژگی های متمایز، مضمونی، بارز، مهم یا ارزشمند آثار هنری و یا فرم های هنری بوده اند.

آیا تعریف هنر ناممکن است؟

آیا تعریف هنر ناممکن است؟

با شـکست رویکردهای سـنّتی، ممکن است این پرسـش به ذهن خطور کنـد که آیا هنر قابل تعریف است؟ موریس وایتس(۱) (۱۹۵۶) اسـتدلال می کنـد که آثار هنری، به سـبب یک رشـته از شـباهت های خانوادگی،(۲) به هم پیونـد خورده انـد و نه با کمک نوعی ذات که به وسیله تعریف حقیقی (ذاتی) به

۱- Morris Weitz

۲- Family aesemblances

دست آمده است. مشکل این ادعا این است که هر چیزی با هر چیز دیگری شباهت دارد یا می تواند به گونه ای در نظر گرفته شود که شباهت داشته باشد. بنابراین، استناد به شباهت ها نمی تواند وحدت و تمامیت هیچ مفهومی را توضیح دهد. وایتس همچنین پافشاری می کند که تعریف ها فقط برای مفاهیم بسته و تغییرناپذیر به کار می روند و این امر حاکی از آن است که هنر نمی تواند با دو ویژگی تغییر و غیرقابل پیش بینی بودنش تعریف شود. این اظهارنظر نیز قانع کننده نیست. نوع غذاهایی که من تا به حال خورده ام، گسترش می یابد و گاهی مواردی غیرعادی و جدید به آن افزوده می شود؛ ولی آنچه تغییر می کند، اعضای آن نوع است و نه مشخصه های تعریف آن. این می تواند نقش یا نتیجه جوهر تغییرناپذیر هنر باشد که بسیاری از نمونه های آن خلق شده اند تا در برخی جنبه ها بدیع(۱) باشند. وایتس تأکید می کند زمانی که به آثار هنری می نگریم، هیچ ویژگی مشترکی برای همه کارهای هنری نمی یابیم. در این باره حق با وایتس است، ولی آنچه از این مسئله نتیجه می شود، این نیست که هنر غیرقابل تعریف است، بلکه ترجیحاً این موضوع ثابت می شود که خواص(۲) تعریف، غیرقابل درک و نسبی هستند.

اگر این آخرین ملاحظه درست باشد، سنّتی که می کوشد هنر را براساس خواص زیبایی شناختی تعریف کند، به بیراهه رفته است، در حالی که این خواص زیبایی شناختی به مثابه ویژگی هایی که از خود اثر به دست آمده و

۱- Original

۲- جمع خاصه (معنای منطقی آن مراد است).

مطلق تصور شده اند و تا زمانی که شخص ناظر ذوق داشته باشد و نگرش مناسب روان شناسانه ای مبتنی بر فاصله گرفتن از نظر اتخاذ کند، قابل درک هستند.

تعاریف از دهه ۱۶۹۰ به بعد

تعاریف از دهه ۱۶۹۰ به بعد

بیشتر تعاریف پیشنهاد شده در اواخر قرن بیستم، خواص نسبی پیچیده ای را به منزله امر ذاتی برای ماهیت هنر شناسایی می کنند. در یک دسته بندی مناسب، تعاریف اخیر به کارکردی(۱) و رویه ای(۲) تقسیم می شوند. کارکردگراها استدلال می کنند که هنر برای تأمین مقصودی طراحی شده است و تنها چیزی اثر هنری است که در رسیدن به هدفی که هنر برای تأمین آن طراحی شده است، موفق باشد. همان گونه که انتظار می رود کارکردگراها در عمل، نسبت به هدف هنر، اختلاف نظر دارند، ولی خط مشی مشترکی پیشنهاد می کنند که کارکرد هنر، تأمین یک تجربه زیباشناختی لذت بخش است. در مقابل، رویه گراها معتقدند که تنها چیزی اثر هنری است که بر طبق شیوه و یا قاعده ای در خور ساخته شده باشد، صرف نظر از اینکه مقدار هدف از هنر را تأمین می کند. هنر ممکن است در آغاز کارکردی باشد، ولی تاریخ متعاقب هنر نشان می دهد که مفهوم]هنر[به گونه ای رویه گرا عمل می کند. (بر همین منوال، مفهوم مالکیت خصوصی، کارکردهای فردی و اجتماعی مهمی دارد، ولی کم و بیش این رویه های غیرشخصی و عرفی است که تعیین می کنند چه کسی چه چیزی را و چه

۱- Functional.

۲- Procedural.

موقع مالک است).

نظریه بعد که به وسیله «مونرو سی. بیردزلی»(۱) (۱۹۸۲) ارائه شده است، یک تعریف کارکردگراست: یک اثر هنری، یا تنسیق شرایطی است که در نظر گرفته شده است تا مستعد فراهم آوردن یک تجربه ارزشمند زیباشناختی به لحاظ ویژگی زیبایی شناسانه برجسته ای که دارد، باشد و یا به گونه ای اتفاقی، ترتیبی (آرایشی) است که به طبقه یا نوعی از ترتیب مندی تعلق دارد که آن طبقه یا نوع به گونه ای خاص قصد شده است تا این قابلیت را داشته باشد، در حالی که کارکردگرایی، ارزش اساسی هنر را به ماهیت آن می دهد. تعاریف رویه گراها به کلی توصیفی و غیرارزشی اند. مشهورترین مثال از یک تعریف رویه ای، روایت «نهادی»(۲) است که به وسیله «جُرج دیکی»(۳) پیشنهاد شده است. او (دیکی / ۱۹۷۴) در تعریف اول خود، یک اثر هنری را مبتنی بر دو شرط تحلیل می کند: نخست، یک شیء مصنوع باشد، دوم، مجموعه ای از جنبه هایی که بر طبق آن، شأنیت نامزدی برای بررسی به وسیله فرد یا افرادی که به نمایندگی از عالم هنر عمل می کنند، به آن اعطا شده باشد. ماهیت اجتماعی هنر تا آن زمان بیشتر در تعریفی که به وسیله دیکی کم و زیاد و در سال ۱۹۸۴م. پیشنهاد شده بود، مورد تأکید قرار می گرفت: نخست، یک هنرمند کسی است که با آگاهی در ساخت یک اثر هنری مشارکت می کند، دوم، یک اثر هنری، نوعی شیء مصنوع است که برای ارائه به یک عالم هنر همگانی خلق شده است، سوم، همگان، مجموعه افراد عضو]در عالم هنری[را می گویند که تا اندازه ای آماده اند موضوعی را

ص:۵۵

۱- Monroc c. Be Ardsley.

۲- Institutional.

۳- George Dickie.

که به آنها ارائه شده است، بفهمند، چهارم، عالم هنر، کل نظام های عالم هنر است، پنجم و خلاصه نظام عالم هنری، چهارچوبی برای ارائه یک اثر هنری به وسیله هنرمند به عالم هنر همگانی است.

«عالم هنر»، زمینه ای تاریخی و اجتماعی است که از شیوه ها و سنّت های هنری متغیر، میراث آثار هنری، اهداف هنرمندان، نوشته های منتقدان و غیره تشکیل شده است. ملاحظه می شود که تعریف اخیر دیکی دوری است و معمولاً تصور می شود که این مسئله در یک تعریف اشتباه است؛ ولی او این دور را به منزله یک انعکاس درست از ماهیت متغیر هنر می داند.

در تعریف هنر لازم نیست رویکردهای کارکردگرا و رویه گرا در مقابل یکدیگر فرض شوند. من هر کدام را براساس یک شرط ضروری که در این تعاریف، اساسی تلقی می شده است، توصیف کرده ام، ولی می توان این گونه گفت که چیزی اثر هنری است که هر دو اقتضای کارکردی و رویه ای را تأمین کند. با این وجود، بسیاری از هنرهای آوانگارد(۱) که عادت ها، شیوه ها و سنّت های هنری را در مخالفت با نسلی از آثار زیباشناسانه دوست داشتنی به کار می گیرند، هر دو رویکرد کارکردگرا و رویه گرا را تحت فشار قرار می دهند. یک دلیل برای اینکه کارهایی مانند آثار هنری حاضر و آماده(۲) مارسل دوشان(۳) چنین جنجالی مورد بحث و جدل است، این است که آنها به گونه ای عمیق، تصورات ریشه دار ما درباره ماهیت هنر و غرض از آن را به چالش کشیده اند. اگر بخواهیم برای این مسئله که چرا آنها به عنوان هنر پذیرفته شده اند، دلیلی بیان کنیم، یک دلیل می تواند این باشد که این آثار با

۱- Avant-grade.

۲- Ready-mades.

۳- Marcel Duchamp.

اقتضائات نظریه «نهادی» تطابق دارند. برای نمونه، آنها به وسیله یک هنرمند مشهور، خلق و در امتداد دیگر کارهای هنری ارائه شده اند و به وسیله تاریخ دانان هنری مورد بحث قرار گرفته اند و غیره.

کارکردگرایی باید به این اعتراض ها پاسخ دهد: مشکل است که بتوانیم یک کارکرد واحد یا فراگیر که بالقوه به وسیله همه آثار هنری تأمین شود، پیدا کنیم. اگر همه آثار هنری بر مبنای نظریه کارکردگرایانه به اندازه ای موفق باشند که بتوان آنها را به عنوان هنری تلقی کرد، وجود آثار هنری خیلی بد توجیه پذیر نخواهد بود.

این نظریه در کنار گذاشتن بسیاری از آثار که از لحاظ فلسفی جذاب هستند و بیشتر آنها به گونه ای گسترده به عنوان هنر تلقی می شوند (اگرچه آنچه را که درباره اسلافشان ارزشمند تلقی می شده است، به چالش کشیده اند)، گرایشی محافظه کارانه داشته است. افزون بر این، تعریف مبتنی بر کارکردگرایی، آثاری را که آشکارا انتظار می رود در برابر کارکرد زیباشناختی، کارکردی اجتماعی، تشریفاتی و یا آموزشی داشته باشند، در برنمی گیرد و البته همان گونه که می دانید، بیشتر هنرهای غیرغربی و هنر موردپسند عامه، کارکردی زیباشناختی ندارد.

رویه گرایی با این انتقادها روبه روست: به نظر نمی رسد که عالم هنر به اندازه کافی نهادینه شده باشد تا ساختاری از قوانین و مراجع]ذی صلاح[را به وجود آورد که بتواند توضیح دهد چگونه منزلت اجتماعی هنر بدان هنر اعطا می شود و اگر تأکید بیشتر بر مهارت و دانش هنرمند قرار گرفته است تا بر روی نقش نهادی و صلاحیت او، روشن نیست که آیا شیوه های اجتماعی پدید آوردن هنر به اندازه کافی متمایز هستند تا نشان دهند چه چیزی آثار هنری را از محصولاتی در ظاهر شبیه به فعالیت های فرهنگی متمامیز می کند؟ افزون بر این، رویه گراها در به رسمیت شناختن آثار

۵۷۱۱:۳۹ ب.ظ ۰۴/۰۲/۱۳۹۷

ص:۵۷

هنری که هنرمندان منزوی آنها را به وجود آورده اند یا آثاری که خارج از حدود «عالم هنر» ساخته شده اند، مانند گل دوزی، مشکل دارند.

تعاریف به لحاظ تاریخی _ انعکاسی۱

تعاریف به لحاظ تاریخی _ انعکاسی(۱)

آرتور سی دانتو(۲) (۱۹۷۳) استدلال کرده است که یک اثر نمی تواند هنر باشد، مگر آنکه در درون «عالم هنر» در نتیجه تاریخ پیشین ساخت هنری، هم در نزد عموم و هم نزد هنرمندی مفروض، جایی برای آن فراهم شده باشد. پیکاسو می توانست یک اثر هنری را با نقاشی کردن کراواتش به وجود بیاورد، ولی سزان در خلق یک اثر هنری، همانند آنچه که پیکاسو پدید آورده، موفق نخواهد بود. اظهارنظرهایی شبیه اظهارات دانتو، فلاسفه را به وابستگی منزلت اجتماعی یک اثر هنری به زمینه(۳) تاریخی _ هنری که اثر در آن خلق و ارائه شده است، متوجه ساخت. این امر به نوبه خود به تعاریفی منجر شد که با آنچه تاکنون ارائه شده بود، شباهت نداشت. این رویکرد فرآیندی را که طی آن، تاریخ هنر به عنوان بخشی از ویژگی تعریف هنر به شمار می آید، تأیید می کند. من این گونه تعاریف را «به لحاظ تاریخی _ انعکاسی» می نامم، اگرچه به صورت ساده «تاریخی»(۴) هم نامیده شده اند.

تعاریف «به لحاظ تاریخی _ انعکاسی»، این فرم بازگشتی را دارند: فقط

۱- Historical reflexive.

۲- Arthur c. Danto

۳- Context.

۴- Historical.

چیزی اثر هنری است که در یک نسبت مناسب با نسل های پیشین هنری اش قرار بگیرد. هنگامی که آثار هنری با این شرایط در طرف چپ معادله قرار بگیرد، تعاریف با این فرم به شکل باطلی دوری نیستند؛ زیرا آثار هنری خاصی که در حال تعریف آنها هستیم، غالباً از آثار هنری که تعریف شده اند، تفکیک پذیر هستند. آثاری که درصدد تعریف آنها هستیم، در حال کسب منزلت اجتماعی هنر در زمان حال هستند، در حالی که آثار هنری که این آثار با آنها به گونه درخوری ارتباط یافته اند، پیش تر به منزلت اجتماعی هنر دست یافته اند. به عبارت دیگر، هنر در زمان حال از خلال ارتباطش با هنر در گذشته تعریف می شود.

برخی آثار هستند که این نوع تعریف شامل آنها نمی شود. به عبارت دیگر، آثاری که در ابتدا به وجود آمده اند و ازاین رو، هیچ نمونه قبلی ندارند. برای تکمیل هر تعریفی از این نوع، باید گزارشی از اینکه چگونه از نظر زمانی، نخستین آثار هنری، چنین شکلی پیدا کردند، به این تعاریف ضمیمه شود. من بحث کرده ام (دیویس(۱)/ ۱۹۹۷) که پافشاری بر اینکه آثار هنری ابتدایی می توانند به معنای دقیق کلمه، به این عنوان مقید باشند (همچنان که لوینسون / ۱۹۷۹ معتقد است) و یا اینکه آثار هنری اولیه به گونه عطف به ماسبق به منزلت اجتماعی هنر نایل می شوند (همانگونه که به وسیله کارنی / ۱۹۹۴ پیشنهاد شده است)، متقاعدکننده نخواهد بود. به تصور اینکه آثار هنری اولیه برحسب کارکردشان به عنوان هنر تلقی شوند، باورپذیرتر است و همین طور این مسئله که کارکرد مربوطه با ویژگی های

۱- Davies.

زیبایی شناسانه و لذتی که در آنها می یابیم، بیشتر در ارتباط است (نه آنچنان که در تعریف کَرول / ۱۹۹۸ قصد شده است) تا با ویژگی های پیچیده و ظریف بازنمایی، بیان احساس و ابلاغ که در آثار هنری بعدی بروز پیدا کرده اند.

پیشنهاد من مبنی بر اینکه تنها در صورتی چیزی اثر هنری است که در نسبت مناسبی با اسلاف گذشته اش قرار بگیرد به عنوان یک تعریف پذیرفتنی نیست؛ زیرا این پیشنهاد، درباره ماهیت نسبتی که معرِّف هنر است، چندان روشنگر نیست، به جز اینکه نشان می دهد این تعریف شامل پیوند (خویشاوندی) بیان کاندیداهای موجود و آثار هنری متداول است. بیشتر نظریه پردازها با این موافقند که این نسبت (خویشاوندی) می تواند شکل های متنوعی را به نمایش بگذارد: ارجاع، تکرار، شرح و بسط یا تکذیب، اگرچه درباره مورد محتوای نسبت، در تعریف با یکدیگر اختلاف دارند. راه های متفاوتی وجود دارد که می توان یک اثر هنری موجود را به اسلاف آن پیوند داد و هرکدام از این راه ها یک تعریف متفاوت را نتیجه می دهد.

از نظر جرولد لوینسون(۱) (۱۹۷۹، ۱۹۸۹، ۱۹۹۳)، چیزی هنر است که به یکی از شیوه های صحیحی که آثار هنری گذشته هنر تلقی می شده اند،]به عنوان هنر[لحاظ شده باشد. او می پذیرد که قصد هنرمند می تواند به گونه ای ارجاعی مبهم باشد. به عبارت دیگر، او می پذیرد که آنچه به خاطر تلقی خاصی مطلوب است، در موردی که آن تلقی به سبب آثار هنری قدیمی تر فراهم شده باشد، هنر خواهد بود، گرچه قصدکننده نسبت به این

۱- Jerrold Levinson

حقیقت آگاه نباشد. جیمز.د.کارنی(۱) (۱۹۹۴، ۱۹۹۱ b،۱۹۹۱a) معتقد است که نامزد فعلی]برای اثر هنری[برحسب سبکی که دارد، با آثار هنری مقدم بر خود مربوط است. در نظر کارنی سبک هنری شامل طرح کلی برای انتقال محتوا و همین طور انتخاب هایی خاص درباره موضوع مورد بحث مواد و رویکردهاست. نوئل کَرول(۲) (۱۹۹۸)، پیوند میان اثر هنری موجود و هنر گذشته را مانند قرار داشتن در روایتی می داند که هر دو را در برگیرد. این روایت باید دقیق باشد و حوادث بعدی را به گونه ای که گویا برآمده از حوادث قبلی باشد، توضیح دهد و باید انتخاب مجموعه ای از افعال یا جای گزین آنها را از سوی شخصی که به ارزیابی قابل فهمی از متن تاریخی هنر رسیده است و به گونه ای که گویا مصمم است تا آن را در نسبت با اهداف عملی مهم و قابل فهم تغییر دهد، به عنوان وسیله ای مناسب برای رسیدن به یک هدف دنبال شود. (کَرول / ۱۹۹۳). اگرچه کَرول انکار می کند که طرح پیشنهادی او یک تعریف است، ولی من با آن به منزله یک تعریف برخورد کرده ام؛ زیرا همان ساختار کلی که در تعاریف لوینسون و کارنی پیشنهاد شده اند را داراست.

هرکدام از این نظریه ها مورد انتقاد قرار گرفته و از آنها دفاع شده است. (برای بحث در این موضوع و به صورتی غیر از آنچه که به وسیله پیشگامان این تعاریف ارائه شده است، به دیویس (۱۹۹۱)، استیکر (۱۹۹۷)، دیکی (۱۹۹۷) مراجعه کنید.) پیش از بحث درباره مورد شرح تعاریف خاص، توجه شما را به آنچه «مشکل نسبیت عالم هنری» می نامم، جلب می کنم که

ص:۶۱

۱- James.D.Carney

۲- Noel Carroll

با این رویکرد عام در تقابل قرار گرفته است. این رویکرد وجود یک سنّت ادامه دار را بدیهی می انگارد؛ انبوهی از آثاری که به گونه ای فرهنگی و تاریخی با یکدیگر هماهنگ است و با اثری که به تازگی خلق شده است، به شکل مناسبی مرتبط است. به عبارت دیگر، نظریه هایی از این نوع، هنر را به یک عالم هنری مربوط می سازند، ولی]روشن است که[بیش از یک عالم هنری و بیش از یک سنّت، در ساخت آثار هنری وجود دارد. چه بسا همچنان که عوالم هنری بسیاری پدید آمده که مستقل هستند، فرهنگ های متمایزی نیز وجود داشته باشند که آثار هنری خودشان را تولید می کنند. بیشتر نظریه های «به لحاظ تاریخی - انعکاسی» بسیار تنگ نظرانه هستند؛ زیرا به گونه ای پیش می روند که گویا تنها یک عالم هنری وجود دارد. در این نوع رویکرد، با تمرکزی متعصبانه بر بافت غربی هنر که در آن هنر «عالی»(۱) پدید آمده است، هنر «نازل»(۲) و هنر غیرغربی نادیده گرفته می شود.

از سوی دیگر، اگر این نظریه اذعان کند که عوالم هنری بسیاری وجود دارد، در معرض این اشکال خواهد بود که ناقص است. هنگامی که این نظریه تعمیم داده شود، به این شکل در خواهد آمد: آنچه از چیزی یک اثر هنری می سازد، این است که پیوند «به لحاظ تاریخی ـ انعکاسی» مناسبی میان آن اثر و آثار قبلی که در درون همان عالم هنری خلق شده است، برقرار باشد، چه «عالم هنرِ متعالی» غربی باشد و چه «عالم هنرِ» قبیله ای افریقایی که هنرمند در آن به فعالیت می پردازد، حتی اگر این پیوند در عوالم هنری متمایز و در یک زمان معیّن و به گونه ای متفاوت متحقق شده و یا

۱- high
۲- low

تـأدیه شـده باشـد. هنگـامی که می خواهیم مـاهیت «عوالم هنری» را توصـیف کنیم، نظریه ها می تواننـد به الگوی عمومی این پیوندها که به گونه ای مشترک در آن سـهیم هستند، توجه بدهند، ولی نمی توانند درباره جزئیات ملاحظات مورد نظر، سبک هـا یا روایت های وحـدت بخش که این الگو را به وجود می آورنـد، چیزی بیان کننـد؛ زیرا این جزئیات از یک عالم هنری به عـالم هنری دیگر متفـاوت است، اگرچه روشن است که ویژگی انعکاسـی تاریـخ مـدارانه آنها در عوالم هنری متفاوت، متمایز نیست. بسـیاری از تجربه ها که آفرینش هنری به شـمار نمی روند، به گونه ای مشابه «به لحاظ تاریخی ـــ انعکاسی» هستند و از این طریق، همـان شـکل انتزاعی را به نمایش می گذارنـد. بنابراین، زمانی که این نظریه ها به شـیوه تنگ نظرانه ای بررسـی نشود، نـاقص خواهنـد بود؛ زیرا معیاری برای تمایز عوالم هنری از دیگر قراردادهای اجتماعی که ساختارهای کلی مشابه با این پیوندها را به نمایش می گذارند، بیان نمی کنند.

تعاریف تلفیقی

تعاریف تلفیقی

پیش تر اظهار داشـتم که نیازی نیست تعاریف کارکردگرا و رویه گرا را منحصر به فرد بدانیم. افزون بر این هر کدام از این دو رویکرد ممکن است با تعریف «به لحاظ تاریخی ـ انعکاسی» تلفیق شود. برای نمونه می توان این گونه تلقی کرد که هنر یک کارکرد است و کارکرد هنر، بسته به اینکه در گذشـته چگونه فهم می شده است، در طول زمان تغییر می کند یا می توان این گونه ادعا کرد که رویه هایی که آثار هنری، جایگاهشان را به وسـیله آنها کسب می کنند، خود، دسـتخوش فشارهای تاریخی برآمده از عالم هنر

ص:۶۳

هستند. وقتی این رویکردهای گوناگون ترکیب می شوند، من تعاریفی را که به دست می آید، «تلفیقی» می نامم. حدس بر این است که تعاریف تلفیقی برتر خواهد بود؛ زیرا آنها می توانند مزایای نگرش های نظری متعدد را ترکیب کنند، درحالی که از ضعف هایی که هر کدام به تنهایی دچار آن هستند، بپرهیزند.

آرتور دانتو (۱۹۵: ۱۹۹۷) پیشنهاد کرده است که یک اثر هنری باید: نخست، درباره چیزی باشد و دوم، معنی آن چیز را تجسم ببخشد. او در این مسئله که این شروط لازم، مشترکاً کافی باشند، تردید می کند. در دیگر آثار دانتو، شروط بیشتری بیان شده است (برای مثال، دانتو / ۱۹۸۱). (کَرول / b۱۹۹۳) نظریه دانتو را به این صورت جمع بندی می کند: چیزی اثر هنری است تنها زمانی که: ۱. موضوعی داشته باشد؛ ۲. درباره آن موضوع، نگرش و دیدگاهی را طرح کند (سبکی داشته باشد)؛ ۳. به وسیله یک ایجاز بلاغی (به طور کلی استعاری) طرح شود ۴. آن ایجاز به نوبه خود، مشارکت مخاطب را در پر کردن آنچه که مفقود است، به کار گیرد (تفسیر(۱))؛ ۵. و در جایی مطرح شود که اثر مورد بحث و تفاسیر مربوط به آن، به زمینه ای تاریخی ــ هنری نیاز داشته باشند. در گزارش کَرول، شرط نخست با این نیاز که اثر باید درباره چیزی باشد، موافق است و شرط دوم و سوم و چهارم، منظور از این ایده را که اثر هنری باید معنایی را که درباره آن است، تجسم ببخشد، شرح می دهد. در این میان، آخرین شرط محدودیت بیشتری را اضافه می کند که پیش تر به وسیله دانتو در سال ۱۹۶۴م. بر آن تأکید شده

۱- Interpretation.

بود.

گزارش دانتو (همچنان که به وسیله کَرول ارائه شده است)، عناصری از کارکردگرایی، رویه گرایی و تعاریف «به لحاظ تاریخی ــ انعکاسی» را عرضه می کند. در این گزارش می گوید اثر هنری غایتی دارد که همانا جلب مخاطب در برداشت از موضوعی است که اثر هنری درباره آن است. افزون بر این، دانتو در استناد به زمینه تاریخی هنر به عنوان یکی از عوامل تعیین کننده هویت اثر هنری، به ساختار و قواعد عالم هنری ارجاع می دهد؛ همان گونه که این کار را درباره تکامل تاریخی هنر انجام می دهد.

انتقادهای اصلی به نظریه دانتو، ادعای او را که آثار هنری ضرورتاً درباره چیزی هستند (نگاه کنید به بیردزلی / ۱۹۸۲) و همین طور فرض های روش شناختی او را به چالش کشیده اند. نخستین اشکال این است که هر اثر هنری می تواند به سبب ادراک حسی از «یک شیء واقعی صرف» قابل تمایز باشد. (او با این ادعا سعی دارد دلیل مخالفت خود را با دیدگاه سنّتی بیان کند که بر طبق آن، هنر به وسیله ویژگی های قابل فهمی از یک نوع که به طور روشنی زیباشناختی است، مشخص شده است) و دوم اینکه هر اثر هنری نمی تواند به گونه قابل فهمی، از اثر هنری دیگری متمایز باشد (که برای حمله به نظریه نهادی به کار می برد و براساس آن اشیایی که از جنبه های دیگر یکسان هستند (و آنها به منزلت هنری دست یافته اند)، دارای مضمون زیبایی شناختی مشابهی می باشند. (برای توضیح و بحث انتقادی درباره مفروضات روش شناختی دانتو، به فیشر / ۱۹۹۵ مراجعه کنید.) همچنین ممکن است کسی بپرسد آیا منظور از هنر، تماماً کسب تفسیر است

و اگر چنین است و آنچنان که دانتو معتقد است، چنین تفسیرهایی باید محدود باشند؟ این تفاسیر بر چه اساسی مطلوب هنرمند است؟

تعریف تلفیقی دیگری به وسیله رابرت استیکر(۱) (۱۹۹۷) ارائه شده است. او معتقد است تنها زمانی یک شیء اثر هنری است که در زمانی که خلق شده، داخل در یکی از فرم های اصلی هنری که در نظر گرفته شده است، باشد تا در آن زمان کارکردی هنری را ایفا کند یا یک شیء مصنوع است که در ایفا کردن چنین کارکردی به موفقیت نائل شده است. این تعریف اگرچه اساساً کارکردگرا است، ولی با این ادعای رویه گراها که چیزی می تواند هنر باشد بدون اینکه یکی از کارکردهای هنری را داشته باشد، موافقت دارد؛ زیرا برای آثاری که در فرم های اصلی هنری مثل شعر، نقاشی و موسیقی تولید شده اند، قصد ایفا کردن]یک کارکرد[کافی است. جنبه «به لحاظ تاریخی ـ انعکاسی» این نظریه در تلقی از کارکردهای هنری ای قرار دارد که گفته شده است در مدلی با پایانی باز به تدریج شکل می گیرد، به گونه ای که به جای این همانی میان کارکردهای ارزشمند هنری در یک دوره و کارکردهای هنری در دوره های دیگر، شباهت وجود خواهد داشت. به عبارت دیگر، هنر در زمان حاضر با هنر گذشته بر اساس پیوستگی کارکردهای (متغیری) که آنها ارائه می دهند یا قصد شده است که ارائه بدهند، پیوند می خورد. در عین حال، استیکر میان دیدگاه خاص خود و برخی عناصری که با تفسیرهای سنّتی کارکردگرایی همراه می شود، فرق می گذارد. کارکردهای معتبرتر هنری، از نوع تجربی ـ علّی هستند، ولی

۱- Robert Stecher.

تجربه های مطرح، ممکن است به شناخت یا احساس محور یا تفسیرمحور مربوط باشند و نه منحصراً زیبایی شناسانه. افزون بر این، دو مطلب را رد می کند: ۱. تجربه زیبایی شناسانه باید منحصراً براساس احساس باشد؛ ۲. تجربه زیباشناسانه باید بی غرض باشد. او فکر نمی کند که ویژگی های احساس برانگیز در آثار هنری، تنها مربوط به قدرتشان در تأمین تجربه زیباشناسانه است و اجازه می دهد کشش یا نفعی در فایده عملی یک شیء بتواند با ویژگی های مطرح هنری هماهنگ باشد.

این نوع تعریف کارکردگرایانه از استیکر به ناچار برخی پرسش های جدید را برمی انگیزد، اگرچه در هر حال، پیشرفتی در درک این امر به شمار می رود که کارکرد هنری، یگانه و تغییرناپذیر نیست ــ کارکردهای بیشتری که یک شخص تصدیق می کند و کارکردهای انعطاف پذیری که وجود دارد ــ امر مشکل تر، اعتقاد به این مسئله است که هدف های مورد نظر هنر، از خود آن متمایز است.

دوباره نسبیت عالم هنری

دوباره نسبیت عالم هنری

با وجود امتیازهای تعاریف تلفیقی که هم اکنون به آن اشاره شد، این تعاریف در رهایی از معضل نسبیت عالم هنری که پیش تر توضیح داده شد، ناکام مانده اند. هر نظریه ای که هنری بودن را وابسته به جنبه انعکاسی ــ تاریخی در عرصه عالم هنری معیّنی قرار دهد، درحالی که اجازه می دهد (همچنان که باید) عوالم هنری متفاوتی هر کدام با تاریخ مربوط به خود وجود داشته باشند، اگر نتواند ماهیت عوالم هنری را تحلیل کند، در تکمیل

ص:۶۷

تحلیل رضایت بخش خود ناکام می ماند.

معضـل نسبیت عالم هنر همچنین برای نظریه نهادی دیکی هم پیش می آیـد، اگرچه تعریف او «به لحاظ تاریخی ـ انعکاسـی» نیست. او با تـذکر اینکه تعریف او می توانـد اهمیت تاریخ مربوط به هنر را ـ در عین انکار اینکه آن الگو یا روند تاریخی در ماهیت ذات هنر نقش داشـته است ـ بپذیرد و توضیح دهد، از تاریخ ناباوری نظریه خود دفاع می کند (دیکی / ۱۹۹۷). از نظر او، ارتباط اساسـی، میان نامزد اثر هنری و ساختار نهادی عالم هنری است، نه میان کاندیـدای اثر هنری و شـکل گیری تاریخی عـالم هنر. بـا این همه، تعریف او به یقین هنر را با عالم هنر مرتبط می سازد و این امر او را با معضل متمایز ساختن عوالم هنری از دیگر نهادهای اجتماعی روبه رو می سازد.

عاقلانه نخواهد بود که فکر کنیم همه و تنها عوالم هنری، ساختار اجتماعی مشخصـی را به نمایش می گذارند، اما اگر هنر فی نفسه نسبت به عالم هنری باشد، باید چیز مشترکی میان عوالم هنری فراتر از این حقیقت وجود داشته باشد که محصولات آنها آثار هنری هستند.

همه تعاریف در معرض این اعتراض واقع نشـده انـد. نظریه ای همچون کارکردگرایی محض که ماهیت هنر را مبتنی بر ارتباط آن با یک عالم هنری نمی دانـد، از این معضل رهاست، هرچنـد در مقابل، چنین دیـدگاه هایی جذاب نیسـتند؛ زیرا به نظر می رسـد دربردارنده چیزهایی هسـتند که آشـکارا اشـتباه است از جمله اینکه هر اثر هنری می تواند هرجا و هروقت که خلق شود، یک اثر هنری باشد. به محض اینکه شخصی اجازه دهد توانایی یک شیء

برای ایفای کارکرد یا کارکردهای هنری به ساختار اجتماعی زمینه ای که در آن ساخته و عرضه شده است، وابسته باشد یا به انواعِ آثاری که به عنوان شخصیِ اثر هنری در گذشته پذیرفته شده اند تعلق داشته باشد، این امر محقق می گردد.

با جلب توجه به حضور فراگیر معضل نسبیت عالم هنر، قصد ندارم تا تلویحاً بگویم امر تعریف هنر به یقین قطع محکوم به شکست است. مراد من به بیان دقیق تر، این است که پیشرفت در تحلیل ماهیت هنر احتمالاً مستلزم توجه دقیق تر فلاسفه به زمینه اجتماعی گسترده تری است که در آن هنر، تولید و دریافت می شود و]خواستار[حساسیت بیشتر نسبت به گونه های مختلف این زمینه های اجتماعی که بیشتر آنها بیرون از حدود «عالم هنریِ» هنر والای غربی قرار می گیرد، است.

تعریف هنر

اشاره

ص:۶۹

تعریف هنر

جرج دیکی

برگردان: سید کمال رضوی

نقض سنت تعریف در تعریف سنتی و غیرسنتی هنر

آیا «هنر» یا «اثر هنری» تعریف پذیر است؟ طبق سنت، این گونه پرسش بدین معناست: «آیا شرایط لازم و کافی(۱) برای تعیین نوعی یک چیز وجود دارد؟» این نوع پرسش نیز بنا بر سنت بدین معنا است: «آیا دو شرط که هر یک لازم و هر دو به اتفاق هم برای تعیّن نوعی یک چیز کافی باشد، وجود دارد؟» به علاوه باید که شروط در مجموع کافی، کلیه افراد نوع تعریف شده و نه جز آن را دربرگیرند. [به این معنا که جامع الافراد و مانع الاغیار باشند.]

برای مثال، تعریف یونانیان باستان _ انسان حیوان خردورز است(۲)_ دو شرط را مشخص می کند: خردورزی و حیوانیت که در مجموع، رده انسان ها و نه جز آن را در بر می گیرد. موجوداتی از قبیل فرشتگان مستثنی می شوند.

۱- Necessary and sufficient conditions.

۲- Rational animal.

زیرا هر چند خردورز پنداشته شده اند، اما بسان حیوانات تصور نشده اند. از آن سو، شمپانزه مستثنی می شوند زیرا هر چند حیوانند، ولی خردورز به نظر نرسیده اند و بر همین قیاس. این تعریف بسا از کفایت تام برخوردار نباشد اما به روشنی مفاهیم راجع به اصطلاح مورد تعریف را در قدر جامع(۱) دو رده جداگانه جای می دهد: رده موجودات خردورز و رده حیوانات.

دو تعریف اولیه از هنر ــ تعاریف تقلید و بیان احساس(۲)ــ به سرمشق های رهیافت سنتی به تعریف چندان توجه نمی کنند. در مورد اول، افلاطون، با این بیان که هنر تقلید است، چندان در بند تعریف هنر نبوده است آن گونه که از هجوم [نقادانه] به اتهام نارسایی متافیزیکی پا بر جا بماند. او هنر را دو مرتبه دور از واقعیت [مثالی] می دید؛ تقلیدی از تقلید واقع. با این وصف، بیش از دوهزار سال پس از آن، گرایش به تقلیدی بودن هنر، همچون تعریفی شعاری دهان به دهان می گشته است بی آنکه اندک تأملی در آن شود. دوام این نظریه غیرموجه، معلول فقدان تمایل به فلسفه هنر بوده است. فلاسفه برای محک زنی این دیدگاه هرگز خود را به زحمت نینداختند. در هر حال، تلاش برای تعریف هنر به منزله تقلید، به دلیل تعیین یک شرط به جای دو شرط و در نتیجه ادعای تقلیدی بودن هنر بی هیچ قید و شرطی، به نقض رهیافت سنتی می انجامد. این تعریف مدعی است که همه آثار هنری تقلیدند. با این وصف، تعریف روشن نمی سازد که آیا رده آثار هنری و رده تقلیدها، همتافته اند [نسبت منطقی تساوی] با این که رده آثار هنری، درون رده تقلیدهای آمیخته با تقلیدهای غیرهنری جای دارند.

۱- The overlep.

۲- The imitation and expression definitions.

[نسبت منطقی عموم و خصوص مطلق]. این تعریف به دلیل ابهام در تعیین جایگاه مفاهیم راجع به اصطلاح مورد تعریف، نارساست. افزون بر آن، تعریف تقلید به آسانی در دوام نقض می افتد. در یک سو آثاری هنری در میانند که به هیچ وجه تقلید نیستند؛ مثل بسیاری از قطعات موسیقی سازی و نقاشی های نا _ ابژه ای.(۱) از سوی دیگر بسیاری از تقلیدها اثر هنری نیستند. (ناقض بودن مورد دوم در صورتی است که تعریف خواستار همتافته بودن رده آثار هنری و رده تقلیدها باشد.)

تعریف «هنر، بیان احساس است» که نخست در قرن نوزدهم اعلام شد، همان نوع اشکالات تعریف تقلید را دارد. زیرا این تعریف نیز تنها یک شرط را مشخص می کند؛ بیان احساس. این تعریف بالذات مبهم و ناکامل است و نیز به آسانی در دام نقض می افتد. در یک سو آثار بسیاری که بدون تردید هنری هستند، بیان احساس نیستند، از سوی دیگر بسیاری از بیان های احساسی مثل (پدر به پسر: تو آن چه را من می گویم انجام می دهی، مرد جوان!) اثر هنری نیستند. (ناقض بودن مورد دوم در صورتی است که تعریف خواستار همتافته بودن رده آثار هنری و رده بیان های احساسی باشد.)

تعریف بیان احساس، دچار نقصی زائد بر نارسایی تعریف تقلید است. یک اثر هنری حتی اگر بیانی از احساس باشد، تعیین اینکه خالق اثر به هنگام خلق اثر، در همان خجالت احساسی بیان شده توسط اثر قرار داشته است، ممکن نمی باشد. در اغلب موارد آگاهی بر واقعیت حالات احساسی

ص:۷۲

۱- non _ objective.

هنرمنـدان، قابل حصول نیست. بنابراین اگر «هنر بیان احساس است» تعریف درستی از هنر باشـد، تغییر اثر هنری بودن برخی از امور مسلم هنری امکان نخواهد داشت.

در تلاش برای تعریف هنر، معضلی دیگر با اندک تفاوتی از پیش روی می دهد. برای مثال، بحث هنر کلایو بل دلالت ضمنی بر تعریف دارد: «یک اثر هنری، مصنوعی دارای فرم معنادار(۱) است».

از آنجا که بل بسیاری از اشـیایی را که معمولاً اثر هنری می پنداریم، فاقد فرم معنادار می داند، گزارش او پیامد تأسف بار رد آثـار مسلّم هنری را در خـود دارد. به هر رو، در اینجـا این نـوع اشـکال که پیش تر بـا آن مواجه بودیم، در کـانون توجه قرار نـدارد. طبق نظر بل، فرم معنادار تنها مشـخصه متناسب با «نیکویی»(۲) هنر است. سـایر مشـخصه ها (برای مثال، تمثلی بودن) یا خنثی و یا ویرانگر نیکویی هنرهایند. در لفافه تعریف هنر، بل در واقع ارائه کننده نظریه ای برای ارزش گذاری هنر است.ازاین رو، اگر هم طرحی کامیاب خوانده شود، عملاً شاخصه گذار «هنر نیکو»(۳) خواهد بود و این امر، سؤال چیستی هنر را لاینحل باقی می گذارد، بدین معنا که اظهارات بل آن چه را که ممکن است رسالت اصلی فلسفه هنر دانست، مسکوت رها می سازد؛ یعنی رسالت ارائه یک تعریف رده شـناختی(۴) غیرارزشـی که نه تنها هنر نیکو، بلکه هنر میان حال، هنر بی چیز، هنر بـد و هنر بی ارزش را فرا گیرد.

یک نظریه هنر باید مجال پندار و گفتار پیرامون همه هنرها و نه تنها هنر

۱- Significant from.

۲- Goodness.

۳- good art.

۴- csassificatory.

نیکو را برای ما فراهم آورد. با این وجود برخی فلاسفه بر اینکه اثر هنری بودن، ملازم با ارزشمند بودن به گونه ای یا در حدی است، پای می فشارند. البته اصطلاح «اثر هنری» می تواند به شیوه ای ارزش گذارانه به کار رود. برای مثال اگر کسی بگوید(با تاکید و درنگ حاوی اشاره) «این (درنگ) یک اثر (درنگ) هنری است.» وی سخنی ارزش گذارانه بیان می دارد. به هر روی، «اثر هنری» یک مفهوم بنیادین رده شناختی در خود دارد که دسترسی به آن هدف اولیه فلسفه هنر است. بسا این را هم باید در خاطر داشت که ارزشمند بودن نوع فعالیت تولید هنری ملازم با ارزشمند بودن هر محصول آن نوع ارزشمند نیست.

ثابت شد که تقلید و یا بیان احساس بودن، در مقام یک ویژگی تعریف کننده، قابل پذیرش نیستند. زیرا هیچ یک از آن دو حتی مشخصه ای کلی نمی باشد.

به هنگام تلاش برای تعیین یک تعریف، معضلی دیگر در ارتباط با ویژگی های کلی اعضای رده های روی می دهد: چگونه کسی می تواند بیان دارد که آیا یک مشخصه کلی متعلق به رده ای از اشیاء در حقیقت یک ویژگی تعریف کننده است یا که نیست؟ پیش تر، با استفاده از تعریف «انسان حیوان خردورز است» به عنوان مثال، بیان داشتم که خردورزی و حیوانیت به اتفاق هم رده انسان ها و نه جز آن را دربرمی گیرند. با این وجود «بی بال و پری» و «دوپایی» نیز در مجموع، رده انسان ها و نه جز آن را دربرمی گیرند. حال کدام یک از این دو زوج ایده یا برخی دوگانه های دیگر، زوج تعریف کننده لازم و کافی است؟ اگر کسی بتواند شکل افلاطونی انسانیت را

معقولانه دریابد و اشکال سازنده جوهر انسانیت را کشف کند، به اینکه کدام یک ویژگی تعریف کننده «انسانیت» است پی خواهد برد. به هر روی به یقین گزینه افلاطونی در دسترس ما نیست، ازاین رو، ناچار به اتخاذ تصمیم در مورد مهم ترین ویژگی های کلی از میان دیگر دیدگاه ها هستیم.

دشواری تعیین ویژگی های تعریف کننده از میان ویژگی های کلی و آسیب پذیری آسان از ناحیه نمونه های مناقض تعاریف سنتی هنر چه بسا نقشی [در نومیدی از امکان تعریف هنر] بازی کرده است. اما این گسترشی خاص در فلسفه زبان بود که بسیاری از فلاسفه هنر را در دهه پنجاه به یأس از امکان تعریف هنر سوق داد. این گسترش نظر لودویگ ویتگنشتاین بود مبنی بر اینکه بسیاری از مفاهیم، مفاهیم شباهت خانوادگی(۱) مدعی است که اعضای رده ها توسط چنین مفاهیمی که در هیچ وجه مشترک تعریف کننده ای سهیم نیستند، دربرگرفته می شوند. آنها تنها با تکیه بر شباهت های متداخل میان اعضاء، اعضای رده ها به شمار می روند. از این رو عضو A از یک رده خاص شباهت خانوادگی با عضو B در یک ویژگی سهیم است و B با C بر همین قیاس. اما عضوهای A و Z در هیچ ویژگی سهیم نیستند. بسیاری از فلاسفه به این باور روی آوردند که هنر یک مفهوم شباهت خانوادگی است و لذا براساس شروط لازم و کافی قابل تعریف نیست. زیرا آثار هنری در هیچ ویژگی مشترک یا کلی سهیم نیستند. آن ها حتی مصنوع بودن همه آثار هنری را انکار کردند.

از اوایل دهه پنجاه تا اواسط دهه شصت، گویا تأثیر فلسفه ویتگنشتاین،

۱- Family resemblance.

انگیزه تقریباً همه فلاسفه در ترک تلاش برای تعریف هنر به عنوان امری ناممکن بوده است. سپس آرتور دانتو(۱)[۱۹۶۴] و موریس ماندلبوم(۲) [۱۹۶۵] با استدلال به شیوه های متفاوت، چنین نتیجه گرفتند که تعریف موفقیت آمیز هنر یا حداقل شاخصه گذاری کلی آن امکان دارد، به شرط آنکه فلاسفه کوشش برای اتکاء بر مشخصه های سهل التصور از قبیل تمثلی بودن(۳) را متوقف سازند و بر «بافت»(۴) که در آثار هنری تعبیه شده است، تمرکز کنند. دانتو و ماندلبوم هیچ کدام در مقاله خود به تعریفی از هنر مبادرت نورزیدند، اما دیگران به انجام این کار تشویق شدند.

تعاریف بسیاری که از اواسط دهه شصت به دست آمده است توسط استفن دیویس(۵) در کتابش تعاریف هنر یا به عنوان کارکردگرا(۶)و یا روندگرا(۷) رده بندی شده است. تعاریف کارکردگرا، آثار هنری را براساس آن چه غایت هنر پنداشته می شودف تعریف می کنند. تعریف مونرو بردسلی(۸) نمونه یک تعریف کارکردگرا است: «یک اثر هنری یا مجموعه آناتی است که [اصالتاً] برای ارائه شایسته تجربه ای با سرشت پیدای زیباشناختی ساماندهی شده است و یا (به طور فرعی۹ مجموعه وابسته به رده یا طیفی است که نوعاً با هدف رسیدن به آن مقام منظور شده است». (بردسلی / ۱۹۸۲)

این تعریف خاص کارکردگرا به وضوح بر تصور تجربه زیباشناختی اتکا

ص:۷۶

۱- Danto Arthur.

۲- Mandelbaum Maurice.

۳- Being represention.

۴- Context.

۵- Davice Stephan.

۶- Functional.

۷- Procedural.

۸- Beardsley Monroe.

دارد اما وجود و ماهیت این گونه تجارب به وسیله شماری از فلاسفه مورد تردید قرار گرفته است.

همه تعاریف کارکردگرا با آثار نقض کننـده ای دست به گریباننـد که آشکارا در عناد با ادعای سازنـدگانش در مورد غایت هنر پدیـد آمـده انـد. برای مثـال، روشن است که چشـمه دوشان (اثری برآمـده از ظرف ادرار) و دیگر آثار دادائیست ها برای ارائه تجربه زیباشناختی خلق نشده اند. بردزلی می کوشد تا اثر هنری بودن چنین موضوعاتی را بلامانع بداند، با این بیان که هر چند «چشمه» و نظایر آن، به قصد ارائه تجربه زیباشناختی منظور نشده و نمی شوند، ولی آنها اعضای رده ای هستند که به طور نوعی برای ارائه تجربه زیباشـناختی منظور شده اند. براساس این دیدگاه، رده آثار هنری به دو زیرمجموعه جداگانه تقسیم می شونـد: زیرمجمـوعه آثـاری کـه برای ارائـه تجربـه زیباشــناختی منظـور شـده انـد و زیرمجمـوعه آثـاری کـه برای ارائـه تجربه زیباشـناختی منظور نشده اند. گویا کارکرد «منظور شده برای ارائه تجربه زیبا شناختی» به عنوان یک شرط تعریف کننده رنگ می بـازد. در واقع چنین به نظر می رسـد که دومین شق تعریف بردزلی دلالت ضـمنی بر تعریف گر بودن یک رونـد نسـبت به یک کارکرد دارد. دانتو در واپسین اثرش، تعریف گونه هایی از نوع کارکردگرا پیرامون هنر را استنتاج می کند. او دو ادعا را مطرح کرده است:

۱. آثار هنری همیشه درباره چیزی هستند.

۲. آثار هنری همیشه در معرض تفسیر هستند.

روشن است که مجموع این دو شرط لازم، تنها آثار هنری را

دربرنمی گیرد ــ قوانین اساسی درباره چیزی و در معرض تفسیر هستند ــ و دانتو آن ها را به عنوان شروط کافی به میان نمی آورد. از این رو اظهارات کارکردگرای او در حد یک تعریف، مورد نظر نیست. اما آیا ادعای او درباره دو شرط لازم هنری بودن صحیح است؟ تفسیری از یک اثر هنری ابراز معنای آن است. برای مثال، یک منتقد چه بسا تفسیری فرویدی از یک رمان یا نقاشی معینی به دست دهد. بی گمان بسیاری از آثار هنری در معرض گونه های متعدد تفسیری هستند. آن ها «دستاویزهایی»(۱) دارند که تفاسیر می توانند بر آن ها چفت شوند، ولی روشن نیست که همه آثار چنین دستاویزهایی داشته باشند. برای مثال، یک قطعه ویژه موسیقی«سازی»(۲). البته ما از شیوه خاص یک موسیقی دان در نواختن یک قطعه، تفسیروار سخن می گوییم. اما این چیزی کاملاً متفاوت است و ابراز معنا نیست.

دیگر شرط یاد شده لازم برای هنری بودن، چیست؟ بسیاری از آثار هنری درباره چیزی هستند؛ تمثال ها درباره ممثّل شان هستند و نقاشی های انتزاعی درباره آن چیزی اند که از آن انتزاع شده اند و بر همین قیاس. اما نقاشی های نا ــ ابژه ای درباره چه هستند؟

به نظر می رسد که دانتو این گونه نقاشی ها را درباره هنر می داند. برای مثال او از یک پارچه سفید که عنوانش «بی عنوانی»(۳) است، به عنوان چیزی پیرامون هنر سخن می گوید. این که چنین نگاره ای بتواند درباره هنر باشد، دست کم جای بحث و گفت وگو دارد. ولی حتی اگر پیرامون هنر بودن این

۱- Handles.

۲- Instrumental music.

۳- Untitled.

قبیل نقاشی های مدرن نا _ ابژه ثابت شود، به نظر نمی رسد که یک قطعه ویژه موسیقی« سازی» که توسط موتسارت در قرن هجدهم تصنیف شده است درباره هنر یا چیز دیگری باشد.

شماری از آن چه «دیویس» تعاریف روندگرای هنر خوانده، از اواخر دهه شصت به کار گرفته شده است. من تعریف نهادگرای(۱)خود را به عنوان مصداقی از چنین نظریه ای به کار خواهم برد و آن را با گوشه چشمی به نوع مشکلات تعریفی برخاسته از نظریه های روندگرا محک خواهم زد. من این تعریف غیرارزشی، رده شناختی از اثر هنری را به دست می دهم: «یک اثر هنری آن گونه مصنوعی است که برای ارائه به عرف عالم هنر(۲)خلق شده است.» (دیکی / ۱۹۸۴، ص:۸۰)

توجه کنید که این تعریف چیزی درباره آن چه غایت اثر هنری است، نمی گوید: چیزی درباره تجربه زیباشناختی، تمثل، بیان احساس یا شبه آن گفته نشده است. و نیز توجه کنید که این تعریف مانند تعاریف تقلید و بیان احساس، هنر را براساس یک ویژگی هر چند بسیار تودرتو تعریف می کند و آشکارا بیان می دارد که رده آثار هنری و رده نوع مصنوعاتی که برای ارائه به عرف عالم هنر خلق شده است، همتافته اند.

آیا این بدان معناست که تعریف نهادگرا، امور غیرهنری را دربرخواهد گرفت، همان گونه که تعاریف تقلید و بیان در صورت ادعای همتافتگی با چنین اشکالی روبرو می شوند؟ نه، زیرا تصریح بر این که عرف عالم هنری است که مصنوع برای آن خلق شده است، تضمین می کند که این ویژگی

۱- Institution.

۲- Art world public.

نتوانـد خـارج از قلمرو هنر واقع شود و در نتیجه نتوانـد موضوعـات خارج از دنیای هنر را تسـخیر کنـد. با این حال، اشـکالاتی نمایان است. فقراتی در دنیای هنر نظیر آگهی های نمایشـی و فهرست نامه های موزه مصـنوعاتی از آن گونه اند که برای ارائه به عرف عالم هنر خلق شـده انـد ولی به وضوح آثار هنری نیسـتند. بایـد تفاوتی درون دنیای هنر میان امور اولیه و ثانویه برقرار شـده باشـد؛ اولی ها آثار هنری انـد و دومی ها اشـیایی چون آگهی های نمایشـی اند که از امور اولیه مشـتق شده اند. تعریف، برای شمول امور اولیه جهان هنر منظور شده است و این حدود می تواند از خلال تعریف هم به دست آید.

یک هنرمند، فردی است که در آفرینش اثر هنری آگاهانه مشارکت کند.

عرف، گروهی از افراد است که اعضای آن هر کدام به درجاتی، آماده فهم موضوعی اند که به آنها ارائه شده است.

عالم هنر کلیت همه نظام های عالم هنر است.

نظام عالم هنر، چارچوبی است برای ارائه یک اثر هنری توسط یک هنرمنـد به عرف عالم هنر. (دیکی / ۱۹۸۴، صص: ۸۰، ۸۱ و ۸۲)

این پنـج تعریف، بی تکلف ترین توصـیف ممکن از نهـاد یـا راه و رسم هنر را فراهم می آورنـد. روشن است که این تعـاریف دوری انـد. معمولاً دور چون یک نقص منطقی در تعریف لحاظ می شود و گاه چنین است، ولی در اینجا مشـکلی ندارد؛ زیرا تعریف اثر هنری مکلف به آگاه کردنمان از چیزی نیست که نسـبت به آن نادانیم. گاه کسـی به سوی سنجش معنای اثر هنری ای می رود که پیش از آن تعامل تجربی بزرگی با هنر و خاستگاه فرهنگی اش

داشته است. رسالت تعریف اثر هنری امر سازماندهی و سامان بخشی آن چیزی است که پیشاپیش از اوان کودکی از آن باخبر بوده ایم و هستیم. بسیاری از مفاهیم فرهنگی دیگر با همین نوع دور درگیرند؛ برای مثال مفاهیم قانون اساسی و قوه مقنّنه.

بسیاری از این حقیقت رنجیده اند که تعاریف روندگرای هنر انواع ویژگی های هنر را که نوعاً بسیار دلبسته به آنها هستیم، یک پارچه نمی سازند ـ برای مثال، وجوه زیباشناختی، بیانی و تمثلی ـ [باید گفت] این ها گرچه وجوه مهم هنر هستند، ولی وجوه کلی نیستند و ازاین رو نمی توانند همچون ویژگی های تعریف کننده به کار روند. هنر آن گونه که پیداست، جنبه ای از فرهنگ ماست که آن را برای انجام انبوهی از امور بسیار مهم و متفاوت ابداع کرده ایم، اما هیچ یک از این امور غایت هنر نیست. با این وجود چیزی از تعاریف روندگرا در برخورداری یک اثر هنری خاص از این وجوه ارزشمند غیرکلی منعی به وجود نمی آورد. اگر هنر تعریف پذیر باشد، امکان ارائه آن به شیوه ای روندگرا محتمل تر از نوع کارکردگراست.

ص:۸۱

پی نوشت ها

معـادل های فرم معنادار Significant from و تمثّلی Representation از ترجمه: علی رامین در کتـاب «مبانی فلسـفه هنر» اثر «آن شپرد» انتخاب شده است.

معادل نا ـ ابژه ای «non _ objective» از «فرهنگ علوم انسانی نوشته داریوش آشوری برگزیده شده است.

ص:۸۲

تعریف هنر از دیدگاه تاریخی

جرالد لوینسون

برگردان: علی اصغر حداد

مقدمه

جرالد لوینسون، استاد فلسفه دانشگاه مریلند آثار متعددی درباره زیبایی شناسی نگاشته است. دغدغه بخش عمده ای از آثار او، جنبه های تاریخی هنر است و این مسئله در مقاله ای از او که در اینجا آورده ایم، بیش از دیگر آثارش، مشهود است.

لوینسون در «تعریف هنر از دیدگاه تاریخی» (۱۹۷۹) تلاش می کند برحسب یکی از ویژگی های ناآشکار هنر، تعریفی از آن ارائه کند. تلاش برای تعریف هنر با چنین ویژگی هایی معمولاً با «تئوری نهادی» دیکی ارتباط می یابد، ولی نظریه لوینسون، مبحث جداگانه ای است. ویژگی غیرنمایانگری که به اعتقاد لوینسون، هنر را تعریف می کند، این است که اثر هنری با این قصد تهیه شده است که به شیوه (یا شیوه هایی) که به آثار

ص:۸۳

هنری سابق به طور استاندارد توجه می شود، پسندیده و به آن توجه شود. دلیل آشکار نبودن این ویژگی، معلوم است؛ زیرا مطمئناً نمی توان با بررسی صرف یک اثر گفت این ویژگی را دارد یا خیر. برای اینکه مشخص کنیم یک اثر ویژگی مورد نظر لوینسون را دارد یا خیر، ضروری است دریابیم یا استنتاج کنیم آن اثر با قصد و نیت سازنده اش چه رابطه ای دارد. اگر هدف از خلق اثر، دریافت نوع خاصی از توجه یا قدردانی است، آن را هنر تلقی می کنیم و در غیر این صورت، هنر نیست. بنابراین، در تعریف لوینسون، هنر و خلق آن اصولاً ـ وقایعی تاریخی هستند. خلق هنر و در حقیقت، احتمال پیدایش هنر به وجود هنر قبلی و توجه شدن به آن به شیوه های مشخص بستگی دارد. البته مانند دیگر مباحث تکاملی در اینجا نیز این پرسش پیش می آید که هنر از کجا شروع شد؟ نقطه حرکت آن کجا بود؟ این پرسش کاملاً به حقی است، ولی اگر نظریه لوینسون را درست بدانیم، جواب آن، بیشتر از باستان شناسی یا انسان شناسی می آید تا فلسفه.

این پرسش که واقعاً چه چیزی هنر را به وجود می آورد، احتمالاً محترم ترین پرسش در زیباشناسی است. هنر یک اثر هنری در چیست؟ در کجای آن قرار دارد؟ مطمئناً ما دوست داریم پاسخ این پرسش ها را بدانیم. مطمئناً دوست داریم بدانیم چه چیز، آثاری همچون «الیور تویست» اثر دیکنز، اثر هنری موزیکال «Spem in alium»، اثر تالیس، «صورتی و طلایی» اثر فلاوین، «رقص باله»، اثر بالانشین، «انیشتین در ساحل»، اثر

ویلسون و گلاس، پارتنون (معبد خدای آتنا) و بسیار آثار ناشناخته و قدردانی نشده دیگر را که همگی به عنوان مشترک هنر شناخته می شوند، با هم مرتبط می سازد؟ پس از رد کردن نظریه های متعدد فیلسوفان، از افلاطون گرفته تا فیلسوفان معاصر، با این دلیل که این نظریه ها، محدود، دارای گرایش ویژه، نامنعطف و مبهم هستند یا استدلالات تسلسلی را مطرح می کنند، ممکن است گمان شود اصلاً پاسخی برای این پرسش وجود ندارد و این ظن تقویت شود که این پرسش، قابل پاسخ دادن نیست. با وجود این، در سال های اخیر به این پرسش پرداخته شده و نوع جدیدی از پاسخ برای آن ارائه شده است. از جمله «تئوری نهادی» هنر که طرح اولیه آن را آرتور دانتو داد و جُرج دیکی آن را با صراحت بیشتر مطرح کرد. به صورت خلاصه، این نظریه می گوید یک اثر هنری، اثری هنری است؛ زیرا فضای معینی را اشغال می کند _ که باید در اختیار آن قرار داده شود _ در یک نهاد مشخص برای هنر.

I

در این مقاله می کوشم جایگزینی برای «تئوری نهادی» هنر ارائه دهم، هرچند این نظریه جدید مشخصاً از تئوری نهادی الهام گرفته است. آنچه از تئوری نهادی در نظریه جدید حفظ شده، این مفهوم کلیدی است که «اثر هنری بودن» ویژگی ذاتی و نمایش داده شده یک چیز نیست، بلکه مسئله،

ص:۸۵

مرتبط بودن اثر به فعالیت و تفکر انسان به شیوه صحیح است. به تعبیر من، این رابطه صرفاً ارتباط با قصد و نیت یک شخص (اشخاص) مستقل است _ در تقابل با (مفهوم تئوری نهادی) که متضمن عملی آشکار است (مثلاً قرار دادن یک کاندید در وضعیت قدردانی از وی) که در یک محیط نهادی متشکل از افراد متعدد اجرا می شود _ که در آن، قصد و نیت (اعم از اینکه آشکار باشد یا خیر) به تاریخ هنر برمی گردد (هنر چه بوده است) و نه یک نهاد تقریباً انحصاری به نام «عالم هنر».

بخش اصلی پیشنهادم، توضیحی خواهد بود بر اینکه چه چیزی را باید اثر هنری در نظر بگیریم؛ توضیحی که الزاماً به هنر جنبه تاریخی می بخشد. این ایده در نظریه من همان نقشی را دارد که عالم هنر در تئوری نهادی. اینکه هنر الزاماً به گذشته رویکرد دارد (هرچند در برخی موارد به آن آگاه نیست)، حقیقتی است که باید در تعریف هنر در نظر گرفت. نادیده گرفتن آن یعنی نادیده گرفتن تنها توضیح قانع کننده برای وجود وحدت هنر در طول زمان های متفاوت و تکوین ذاتی مدام آن؛ شیوه ای که بر اساس آن، هنر تنها دنباله رو آن چیزی نیست که قبل از آن بوده، بلکه به آن وابسته است.

II

ص:۸۶

قبـل از آنکه دیـدگاه خـود را بـا جزئیـات مطرح کنم، تمایـل دارم در مـورد دو مشـکل عمـده تئوری نهـادی صـحبت کنم (از ایرادهـایی که مطرح می شود مبنی بر اینکه این نظریه، آگـاهی بخش نیست و مفـاهیم کلیـدی آن یعنی «عـالم هنر» و «اعطـای وضـعیت»، مبهم و مصـنوعی هسـتند، می گـذرم). اولین مشـکل، این معنـای تلویحی است که در خلق هنر بایـد نوعی عملکرد فرهنگی، دخیل باشد، یک جشن یا شبیه آن.

هنرمنـد بایـد در ظاهر کاری انجام دهد و این کار باید در ارتباط با یک نهاد اجتماعی مشـخص باشد. برخلاف آن، من اعتقاد دارم که می تـوان هنر خصوصـی و منفـک داشت که در ذهن هنرمنـد به عنـوان هنر شـناخته شـده است و نه از سـوی شـخص دیگری به جز هنرمند و تجربه کنندگان بالقوه آن هنر (به نظر من، این امر به تنهایی برای ساخت «عالم هنر» کافی نیست وگرنه مفهوم عالم هنر، جزئی و بیهوده خواهد بود). در طرح من، هنرمند، هنر و جامعه، مصرف کنندگان هنر را هنگام تولید یک اثر هنری در ذهن دارد، ولی این الزامی نیست. هنرمنـد برای خلق هنر نیاز نـدارد به زیرساخت های خیالی عالم هنر اسـتناد کنـد یا خود را با آن تطبیق دهد. همسـر یک کشاورز را در بازار مکاره نبراسـکا در نظر بگیرید که مجموعه ای از پوست تخم مرغ را بـا چسب بی رنـگ به گوشه میزی چسـبانده است تـا دیگران به آن نگـاه کننـد. آیا نمی توانیم بگوییم او اثر هنری خلق کرده است؟ هم او و هم جهان هنری پیرامون او در گمنامی متقابل محض قرار دارند.

یک سرخ پوست تنها در آمازون را در نظر بگیرید که از قوم غیرهنرمند خود دزدی می کند تا بتواند سنگ های رنگی را در بخشی از جنگل که درخت ندارد، بیاراید. وی در ظاهر، برای اثر خود در جهان جایگاه خاصی قائل نیست. این نیز نمی تواند هنر باشد؟ تئوری نهادی به ترکیب کردن هنر و هنر خودآگاه، هنر واقع در جامعه و هنر ابزاری کمک می کند.

مشکل دوم و عمده ای که به نظر من، در تئوری نهادی وجود دارد، این است که یک اثر برای اینکه اثر هنری باشد، عالم هنر باید شیوه ای را که آن ارائه می شود یا با آن برخورد می شود، مشخص کند، در حالی که مفهوم «تقدیر» اصلاً مشخص نشده یا اگر شده، به صورت بسیار کلی است؛ یعنی به ما گفته نشده است که هنرمند باید از تماشاگران بالقوه خود انتظار داشته باشد با اثر او چه بکنند.

به نظر می رسد اگر قرار است هنر از غیرهنر تمیز داده شود، باید به نوعی در این زمینه تصریح شود. به اعتقاد من، راه حل رسیدن به یک تعریف کامل و گویا از هنر این است که مشخص کنیم مقصود و هدف از اثر هنری چه بوده و بیننده درباره اثر چه نوع واکنشی باید داشته باشد، نه اینکه نهادی تعیین شود که از سوی او چنین تقاضاهایی بتواند مطرح شود. البته زیرکی در این است که این کار را بدون مشخص کردن شیوه خاص پرداختن به اثر، برگرفته از خصوصیات ثابتی همچون توجه کامل، متفکرانه، توجه خاص به ظاهر، صداقت همراه با احساسات انجام دهیم. به اندازه کافی نشان داده شد که این نوع تعریف با توجه به ارائه نشدن دیدگاه

ص:۸۸

زیباشناسی واحد یا تلقی مشترک از شیوه هایی که برای بررسی هنر به آن رو کرده ایم یا می کنیم و شیوه هایی که هنوز به آنها فکر نکرده ایم، ولی حتماً در آینده، آثار هنری را با آن بررسی خواهیم کرد، محتوم به شکست است. تعریفی که ارائه می دهم، انواع نظرهایی را که ممکن است بعدها نسبت به آثار هنری ارائه شود، بی اثر نمی کند، بلکه تنها محتوایی را به آن می دهد که قصد خلق هنر به آن نیاز دارد.

III

محتوایی را که در بالا ـ از آن نام برده شد، باید در رشد تاریخی هنر پیدا کرد. عقیده من به طور کلی این است که یک اثر هنری، اثری است که قصد از خلق آن این بوده است که اثر هنری تلقی شود، به همان شیوه هایی که آثار هنری قبلی به درستی چنین تلقی شده و به آنها توجه صورت گرفته است. در نبود هرگونه «رویکرد زیباشناسی» قابل شناسایی، دیگر چگونه می توان «اثر هنری تلقی شدن» را فهمید؟ آشکار است که با چنین رویکردی، ما هنر را با شرایط کاملاً غیرهنری تحلیل نمی کنیم. در عوض، آنچه انجام می دهیم، روشن کردن این مطلب است که یک اثر چگونه باید باشد که در یک زمان مشخص و با توجه به آثار هنری گذشته که مشکلی نداشته اند، هنر تلقی شود. آنچه سبب می شود اثری همیشه هنر تلقی شود، به این شیوه می توانند مشخص شود: با شروع کردن با حال و حرکت به سوی عقب. هنر جدید، هنر است به دلیل رابطه اش با هنر گذشته نزدیک. هنر گذشته نزدیک، هنر است به دلیل رابطه آن با هنر گذشته کمی دورتر. هنر گذشته کمی دورتر، هنر است به دلیل رابطه اش با هنر گذشته دور تا

اینکه احتمالاً به هنر اولیه می رسیم؛ آنچه پوشش هنری می تواند ابتدائاً به آن اطلاق شود بدون آنکه با آثار قبلی ارتباط داشته باشد. (در مورد هنر اولیه در بخش VII صحبت خواهیم کرد). قبل از ارائه تعریف دقیق تر، می کوشم انگیزه های خود را از این امر بیشتر توضیح دهم.

مفهوم اثر هنری، از مفهوم دیگر چیزهایی که در اطراف ما وجود دارد، مانند ماشین، صندلی و آدم ها متفاوت است. به نظر می آید اثر هنری محدودیت های قبلی تعریف شده بر اساس ویژگی های ذاتی یا حتی ویژگی های منعطف را ندارد، برخلاف ماشین، صندلی و آدم ها. درباره مقایسه یک اثر با نمونه اولیه آن برای اینکه مشخص شود هنر است یا خیر، بحثی نیست. تنها راهنمایی که داریم، تعداد آدم های مشخص و بسیاری است که هنر در زمانی خاص، آنها را به خود جذب کرده است (یعنی آن گونه که من گمان می برم عدم ضرورت نهاد عالم هنر). پس به نظر، بدیهی می آید که برای اینکه یک اثر در آینده اثر هنری تلقی شود، باید به نوعی با آثاری که پیش تر درباره آنها تصمیم گیری یا تعیین تکلیف شده است، در ارتباط باشد. برای اینکه اثری هنری باشد، باید خالقش، آن را به مجموعه هنر موجود در آن زمان ربط دهد، نه اینکه آن را با الگویی که ویژگی های ضروری را ذکر می کند، تطبیق دهد.

آنچه تلاش دارم بگویم این است که در حال حاضر، مفهوم هنر، محتوا و مضمونی فراتر از این ندارد که هنر چه بوده است. برای یک تعریف موفق، چنین محتوا و مضمونی باید در نظر گرفته شود.

بیایید درباره موضوع اصلی؛ یعنی هنرمندان هنرآگاه تمرکز کنیم. در این

موارد، خلق اثر هنری، فعالیتی آگاهانه است که مستلزم درک هنر است. چه درکی از هنر می تواند بین تمام هنرمندان در زمان ها و مکان های مختلف، مشترک باشد؟ به نظر می رسد تنها احتمال، درکی از هنر است که هم پایه همه آن چیزی است که تا به حال هنر بوده است؛ مفهومی ذاتی که معادل هیچ یک از اصول انتزاعی یا تعمیم های برگرفته از تحقیقات هنری گذشته نیست. بنابراین، هنرمندان هنرآگاه، آنانی هستند که خلق هنری خود را به چنین مفهومی، مرتبط و به این شیوه، آن را به هنر تبدیل می کنند. به نظرم، اگر چنین نکنند _ اگر فعالیت های آنان، ارجاعی به مجموعه آثار هنری قبلی نداشته باشد _ نمی توانیم بفهمیم از چه جنبه، آگاهانه یا دانسته، هنر خلق می کنند. با توجه به نبود رویکردهای زیباشناسی خاص یا مقاصد هنری، هنرمندان باید از نظر منطقی به دنبال نوعی رابطه بین آثار هنری فعلی با آثار قبلی باشند. به نظر می رسد این ارتباط به سه شیوه می تواند ایجاد شود:

۱. با خلق اثری که بر حسب ظاهر بیرونی، شبیه آثار هنری قبلی است؛

۲. خلق اثری که قصد دارد همان حس خوشایند / تجربه آثار قبلی را ایجاد کند؛

۳. خلق اثری که هدف از آن، دریافت توجه یا رفتاری است که آثار هنری قبلی دریافت کرده بودند.

آشکار است که اولین گزینه که ساده ترین هم هست، اشتباه است. این کار، بی فایده خواهد بود، مگر آنکه جنبه های شباهت مشخص شود؛ زیرا تقریباً هر چیزی از یک جنبه می تواند شبیه آثار هنری قبلی باشد. از اینها گذشته، آثار هنری چندان از طریق شباهت های ظاهری به هم مرتبط نیستند. مثلاً برخی مجسمه های آهنی جوش خورده به بخش هایی از خرت و

پرت شبیه ترند تا مجسمه های پیشینیان. وجود شباهت ظاهری به آثار هنری، نه ضروری است، نه کافی برای اینکه یک اثر را اثر هنری بدانیم. گزینه دوم، کمی امیدبخش تر است، ولی آن نیز کارآمد نخواهد بود، به دو دلیل:

۱. حس رضایت / تجربه ای که از هنر ناشی می شود، الزاماً منحصر به هنر نیست؛

۲. آنچه اثر هنری را هنر می کند، شیوه ای است که اثر هنری حس رضایت / تجربه را فراهم می کند و راهی که به وسیله آن، یک نفر به آثار هنری نزدیک یا مجذوب آن می شود تا آثار هنری بتوانند حس رضایت / تجربه را که به آن توصیف هنری می دهد، منتقل کند.

برای توضیح این نکات، دارویی را در نظر بگیرید که وقتی خورده می شود، حس خوشایند / تجربه ای را به وجود می آورد، مشابه آنچه شخص با گوش کردن به کوآرتت بتهوون (اپرای ۱۳۱) به دست می آورد. این دارو، اثر هنری نیست، هرچند مفید است.

علاوه بر این، تأکید بر حس های خوشایند منتقل شده از آثار هنری، تأکید بر منفعل و معلول بودن در یک موقعیت است در مقابل فعال و علت بودن؛ یعنی شیوه تصاحب اثر.

منطقی تر این است که فکر کنیم یک هنرمند که اثر هنری را در معرض دید تماشاگران بالقوه خود می گذارد، می خواهد ببیند با آن اثر چه می کنند، نه اینکه از آن چه می گیرند؛ زیرا تماشاگران فقط می توانند خود را وفق دهند یا با توجه به اثر قبلی، با آن برخورد کنند. بنابراین، فکر می کنم گزینه سوم به عنوان تنها گزینه باقی می ماند که بر اساس آن شرح می دهیم هنر

ص:۹۲

چیست.

IV

تعریفی که ایده اصلی من را حفظ کرده است، ولی شرایط خاصی نیز به آن افزوده، عبارت است از:

X) (I یک اثر هنری است= X df یک اثر است که فرد یا افرادی که حق مالکیت مقتضی نسبت به X دارند، به صورت پایدار قصد دارند که X یک اثر هنری تلقی شود؛ یعنی به شیوه (شیوه هایی) که به آثار هنری قبلی به طور صحیح (یا استاندارد) توجه شده بود، با آنها نیز رفتار شود.

نظرهای زیادی درباره این تعریف اولیه وجود دارد. اول در مورد عبارت «قصد دارند». به طور خلاصه، منظور این است «خلق می کنند، از آن خود می کنند یا آن را درک می کنند با این هدف که ...» تا به ترتیب، هنر سبکی، کشفی و مفهومی را درک کنیم. دوم اینکه قصد باید باثبات (ناگذرا) باشد و نه ناپایدار. به عبارت دیگر، اینکه شخص در یک لحظه تصمیم بگیرد اثری را اثر هنری تلقی کند، کفایت نمی کند. اگر این ویژگی را حذف کنیم، به جای آن به شیوه های «مرسوم» یا حتی «ارزشمند» تلقی از آثار هنری رو بیاوریم، تعریف منحرف می شود. مثالی که در ادامه می آید، این نکته را توضیح خواهد داد.

نقاشی های رنسانسی ایتالیایی احتمالاً آثار هنری تلقی می شوند. فرض کنید آنها را به شیوه جدید و بدون سابقه ای بنگریم؛ یعنی آنها را برای عایق بندی گرمایی استفاده کنیم و اتفاقاً خیلی هم مناسب این کار باشند و فرض کنید به دلیل زوال شدید سلیقه یا نیاز بی سابقه به عایق کاری، این

شیوه به یک قاعده تبدیل شود. اگر از تعریفمان «به طور صحیح» را حذف کنیم یا «به صورت مرسوم» یا «ارزشمند» را جای آن بگذاریم، با توجه به توصیفی که ارائه دادیم، از تعریف ما این گونه برمی آید که هر چیزی که سازنده اش آن را برای استفاده به عنوان عایق طراحی کرده (مانند ورقه های فایبرگلاس) یک اثر هنری خواهد بود. چرا؟ زیرا نقاشی های رنسانس، آثار هنری گذشته هستند که به صورت مرسوم و ارزنده به عنوان عایق تلقی شده اند. مطمئناً این گونه نیست. نمی توان تمام محصولات فایبرگلاس آینده را اثر هنری دانست، تنها به دلیل استفاده نامناسب امروز از یک نوع نقاشی های خاص. برای اینکه از این پی آمدهای ناخواسته جلوگیری کنیم، باید به دنبال یک درک صحیح از آثار هنری باشیم. آشکار است که استفاده از نقاشی های رنسانس به عنوان عایق، شیوه درست استفاده از آنها نیست و اهمیتی ندارد کاربرد عایقی آنها چقدر شایع یا رضایت بخش باشد. پس بر اساس تعریف ما با ارجاع عمدی به چنین شیوه قبلی درک آثار هنری، آثار هنری خلق نمی شود.

چهارم اینکه این تعریف بر شرط حق مالکیت تمرکز می کند؛ یعنی شخص باید صاحب آن باشد. شما نمی توانید چیزی را که صاحب آن

ص:۹۴

نیستید، به عنوان هنر عرضه کنید، همان طور که حق ندارید آن را از بین ببرید. نیت شما در این حالت بی اثر است؛ زیرا قصد شخص دیگر، صاحب آن، بر قصد شما اولویت دارد (البته اگر قصد مالک با قصد شما تعارض نداشته باشد، می تواند به شما اجازه دهد که دارایی آنها را به آثار هنری تبدیل کنید). روال این است که شخص با خلق یک اثر، حق مالکیت مورد نظر را به دست می آورد، ولی توجه داشته باشید که این همیشه کافی نیست. برای مثال، اگر اثر بر اساس قراردادی در طول ساعت های کاری و در حالی که هنرمند در استخدام یک شرکت لوله سازی فلزی است، خلق شود، موضوع، متفاوت خواهد بود. (از سوی دیگر، لازم نیست برای اینکه حق «هنری کردن اثری» را داشته باشید، آن را خلق کنید، مانند آنچه در هنر کشفی اتفاق می افتد.) ممکن است این گونه تلقی شود که شرط حق مالکیت امکان وجود گونه های متفاوت هنر مفهومی را از بین می برد، ولی این گونه نیست. فقط باید از این اشتباه بپرهیزیم که اثر هنری را در چنین مواردی به سادگی و تنها آنچه هنرمند توصیف کرده یا به آن اشاره کرده است، تلقی کنیم (مثلاً مِرلین مونرو، ساختمان امپایر استیت، یک بخش از زندگی خانواده ای در کوییز. چیزهایی که معلوم است هنرمند نسبت به آن حق مالکیت ندارد)، به جای آنکه آن را مجموعه هدفمند از توصیف و اثر بدانیم.

با در نظر گرفتن شرط حق مالکیت، اینکه موزه داران، سازمان دهندگان وقایع هنری و نمایش دهندگان آثار هنری بتوانند با سهولت فعلی، آثار غیرهنری گذشته را به عنوان آثار هنری امروز ارائه کنند، کمی مشکل

می شود. فرض کنید یک موزه هنری برای نشان دادن آثاری که هنر تلقی می شوند، یک ظرف آراسته عجیب را که هدف اصلی آن، مشخص نیست، به نمایش گذاشته است. اثر مربوط به یک فرهنگ باستانی مکزیکی است که از بین رفته است، ولی یک نفر از نوادگان آن به همراه مستندات کافی و اطلاعات کاملی که از آداب و رسوم آن دارد، ظاهر می شود و خواستار دور کردن آن ظرف از انظار عمومی می شود (ظاهراً وسیله مربوط به تشریفات مذهبی مقدس است و برای غسل تعمید بزرگان از آن استفاده می شده و در هر حال، برای ارزش گذاری به دست مردم نیست). ادعای من این است که اثر مورد نظر تنها در حال حاضر، غیرهنری نیست، بلکه هیچ گاه هنر نبوده است؛ زیرا ساختار هنر امروزه حق نداشته است آن را این گونه تلقی کند. این نوع موارد از آنچه عموماً تصور می شود، رایج تر است.

خوب است سه نوع قصدی را که می تواند شرط یادشده در تعریف را برآورده کند، در اینجا ذکر کنیم: قصد برای در نظر گرفته شدن به عنوان یک اثر هنری. اولی قصد هنرآگاهانه مشخص است؛ قصد جلب نظر به شیوه یا شیوه های مشخصی که آثار هنری گذشته (یا گروهی از آثار هنری) به شیوه درست در نظر گرفته شده اند. مثال آن می تواند قصد جلب نظر به شیوه ای باشد که مجسمه های سیمی جلب توجه می کنند. دوم، قصد هنرآگاه نامشخص است؛ قصد جلب نظر به شیوه هایی که آثار

هنری گذشته به طور صحیح تلقی شده اند بدون اینکه مورد خاصی در ذهن باشد. سومی، قصد هنر ناآگاه است؛ قصد برای جلب نظر به شیوه خاص θ که برحسب ویژگی های ذاتی توصیف شده است. θ در اصل، شیوه ای است که آثار هنری گذشته به آن طریق به درستی تلقی شده اند، اگرچه قصدکننده این حقیقت را نمی دانسته است. مثال آن نیز می تواند قصد برای گوش کردن با توجه به طنین صدایی باشد.

گونه های اول و دوم، قصد برای اثر هنری تلقی کردن را با درکی مبهم از این مفهوم تحقق می بخشند، در حالی که نوع سوم درک شفافی دارد. با توجه به اینکه این مفهوم در هر دو شیوه قابل درک است، در تعریف من (از طریق قصد هنر ناآگاه)، هنرمندانی نیز جای دارند که از همه آثار هنری، فعالیت های هنری و نهادهای هنری بی خبر هستند. این افراد اگر قصد داشته باشند به شیوه هایی که از آن بی اطلاع هستند، ولی در مجموعه اقدامات زیباشناسی آن مقطع قرار می گیرد به آثارشان توجه شود، هنر خود را خلق می کنند. در چنین حالتی، رابطه ای الزامی با تاریخ هنر وجود دارد؛ هنرمند از آن بی اطلاع است، ولی در حقیقت، آن را ساخته است.

بنابراین، مواردی از فعالیت های ساده می توانند نمونه هایی از خلق اثر هنری باشند، اگر با رشد هنر در آن مقطع زمانی و به شیوه ای که طرح آن ارائه شد، مطابقت داشته باشند. اصرار من بر این است که یک تئوری باید برای این موارد، پاسخ داشته باشد. از این دیدگاه، چنین اشخاصی (مثلاً سرخ پوست آمازونی که قبلاً ذکر شد) حتماً خالق هنر است و این شناخت ما نیست که این عنوان را به او می بخشد.

V

تعریفی که در بخش قبل ارائه شد، به صورت نسبتاً شفاف مشخص کرد، منظور من از اینکه چیزی اثر هنری است، چیست. با وجود این،

بخشی از شفافیت را برای داشتن دقت و انعطاف بیشتر فدا می کنم و تعریف دومی ارائه می دهم که مفهوم وابستگی به زمان اثر هنری را آشکارتر بیان می کند و تفسیر ما از آثار هنری قبلی را نیز تبیین و با دقت بیشتر مشخص می کند چه نوع تعریفی از هنر را ارائه می دهم.

(X (It یک اثر هنری است در زمان t اگر df X اثری است که در زمان t فرد یا افرادی که حق مالکیت مقتضی نسبت به X دارند، به صورت ناگذرا قصد دارند (یا داشته اند) که X یک اثر هنری تلقی شود؛ یعنی به شیوه (شیوه هایی) که به آثار هنری موجود قبل از t به طور صحیح (یا استاندارد) توجه شده بود یا می شود، با آنها نیز رفتار شود.

یک اثر در یک زمان می تواند اثر هنری باشد، ولی در زمان دیگر نباشد. این تعریف مشخص می کند که یک اثر ممکن است به محض خلق فیزیکی آن، هنر تلقی نشود و در زمان بعدتر، به اثر هنری تبدیل شود. همچنین بر اساس این تعریف، یک اثر حتی پس از قصد خالق آن برای دریافت توجهی خاص یا حتی پس از مرگ خالق می تواند اثر هنری شود.

اولین نوع مطرح شده نسبتاً شایع است. هر اثر هنر کشفی می تواند نمونه این مسئله باشد. پارو در «پارو»، اثر دوشان یا جا بطری در اثر «جا بطری»

او در زمانی خاص به دلیل اینکه دوشان رویکرد خاصی نسبت به آنها پیدا کرد، اثر هنری شدند. در حالی که قبل از آن نیز آنها وجود داشتند، ولی اثر هنری نبودند. نوع دیگر، مثال پرده نقاشی است که تنها به عنوان بخشی از فعالیتی تهیه شده است، ولی بعد از چند روز تأمل خالق آن، یک اثر هنری تلقی شده است. این آثار تنها پس از تصمیم همراه با قصد خالق، آثار هنری شده اند. تعریف It این مسئله را ساده کرده است.

دومین نوع مطرح شده کمتر شایع است، ولی به نظر من، یک تعریف کامل از هنر باید بتواند آن را توضیح دهد. مثالش نیز چنین خواهد بود: یک خالق ساده یا هنر ناآگاه اثر Z را در زمان t_1 درست می کند که قصد از آن، دریافت نوعی توجه یا رفتار است که شیوه درست توجه به هیچ اثر هنری قبل از t_1 نبوده است، نوع توجه یا رفتار مورد نظر برای بعضی آثار هنری θ که ۲۰۰ سال بعد از t_1 به وجود می آیند، درست خواهد بود. به گمانم، می توانیم بگوییم اثر خالق ساده ما بعد از t_2 (t_1+۲۰۰) هنر تلقی خواهد شد، نه قبل از آن. یعنی Z بعد از ۲۰۰ سال از خلق هدفمندش، اثر هنری می شود، زمانی که تاریخ هنر بتواند بفهمد منظور خالق Z چه بوده است. در زمان t_2 نمی توان گفت که Z هنر نیست؛ زیرا به هر حال، قصد از خلق آن، دریافت نوعی توجه بوده است که θ ها به عنوان آثار هنری در زمان t_2 به درستی آن را دریافت می کنند. Z در زمان t_2 اثر هنری است؛ زیرا قصد از ساخت آن، دریافت نوعی از توجه است که (بدون آگاهی خالقش) در مجموعه استانداردهای توجه به آثار هنری در زمان t_2 قرار می گیرد. Zطراحی شده بود تا در زمان t_2، نوعی قدردانی را که بخشی از سنت

هنری شده است، دریافت کند، ولی این مسئله قبل از t۲ مشهود نبوده است و هیچ دلیل قابل قبولی وجود ندارد که بگوییم Z قبل از t۲، هنر بوده است. چیزی در ابتدا هنر نیست، تنها به دلیل اینکه در آینده به دلیل تکامل هنر چنین تغییر نظری روی خواهد داد. فقط خود تغییر رویکرد می تواند بلافاصله این تلقی را ایجاد کند.

تعریف It این مشکل را به شیوه مناسب حل می کند. Z در زمان t۲ یک اثر هنری است (و همچنین پس از آن)؛ زیرا درست است که در زمان t۲ بگوییم فردی ذی حق به صورت ناگذرا قصد داشته است (در زمان t۱) که به این اثر به همان شیوه ای توجه شود که به برخی آثار هنری قبل از t۲ به درستی توجه می شد. البته Z در t۱ بر اساس این تعریف، اثر هنری نیست.

پس چه نوع تعریفی از هنر داریم؟ به طور خلاصه، تعریفی که هنر را در یک زمان خاص بر حسب اینکه هنر در گذشته چه بوده است، توصیف می کند. هنر بودن در زمان t یعنی از روی عمد و به شیوه ای خاص با چیزی که قبل از زمان t هنر بوده است، مرتبط بودن. وضعیت فعلی هنر به ما نشان می دهد که مطمئناً چیز دیگری ضروری نخواهد بود. از سوی دیگر، چیزی به غیر از این ضروری نخواهد بود اگر قصدمان این باشد که درکی از هنر پیدا کنیم که آثاری همچون «داوود» اثر دوناتلو، «اهرم» اثر کارل اندره، «سمفونی ژوپیتر» اثر موتزارت، موسیقی «لحظات» اثر استاک هاوسن، «قصیده ای به سوی باد غرب» اثر شلی و «آهنگ های

رؤیـایی» اثر بری من را به صورت مساوی پوشـش دهـد. اگر اکنون درکی یک صـدا از هنر وجود دارد که بر اساس آن، تمام شش مورد یادشـده، هنر تلقی می شود ـ از زمان خلقشان هنر تلقی می شوند ـ این درک (کم و بیش) با تعریف It به وجود آمده است.

می توانم ببینم که خواننـدگان در اینجـا سـر خود را تکان می دهنـد و می پرسـند: آیا این تعریف واقعاً به ما می گویـد که هنر چیست؟ آیا این گونه نیست که من بایـد بـدانم هنر چیست برای اینکه بتوانم از این تعریف اسـتفاده کنم؟ آیا این تعریف، دور تسلسلی ایجاد نمی کند؛ یعنی هنر را برحسب هنر تعریف نمی کند؟ این جواب کاملاً قابل فهم است، ولی اشتباه است. درست است که چیزی گردشی در این تعریف وجود دارد؛ زیرا هنر را با ارجاع به خودش ارائه می دهد، ولی برای حذف این گردش باید «هنر» را از تنها محتوای جهان شمولی که هم اکنون دارد، تهی کنیم. اگر آثار هنری در یک زمان، الزاماً و عامدانه به آثار هنری در زمان گذشته مرتبط هستند، با فرض اینکه تعاریف باید ماهیت را مشخص کنند، چطور یک تعریف از هنر نمی تواند آثار هنری را برحسب آثار هنری تفسیر کند؟ بنابراین، دور تسلسل ایجاد می شود.

اگر بخواهیم با دقت بیشتر صـحبت کنیم، بایـد بگوییم که It شامل دور تسلسـلی نیست. کاری که انجام می دهـد، تعریف این مفهوم است: هنر بودن در یـک زمـان معین بـا ارجـاع به مجموعه چیزهایی که قبل از آن زمان، هنر بوده انـد. درست است که نمی توان بدون تصدیق اینکه چه چیزهایی قبل از

t، هنر بوده اند، گفت که چه چیز در زمان t، هنر است، ولی این در حقیقت، شیوه ای است که هنر خود عمل می کند. این نیز با حقیقت هنر تطابق دارد که به همان اندازه که مشخص نیست چه آثاری قبل از t، آثار هنری بوده اند، به همان میزان، مشخص نیست چه آثاری در t هنر هستند. درست است که با استفاده از این تعریف هم زمان نمی توان گفت چه چیزی در زمان های مختلف، هنر بوده، هست یا خواهد بود، ولی این به آن دلیل است که کاربرد «هنر» در هر مقطعی، همیشه به درک تاریخی و واقعی آن در آن مقطع، وابسته است. اینکه این تعریف اگر درست فهمیده شود، دور تسلسل ندارد، می تواند با تأمل در این نکته باشد که برای اینکه تعریف It برای ما مشخص کند. اثری، هنری است یا خیر، مجبور نیستیم بدانیم آن اثر در زمان t۱، هنر بوده است یا نه. فقط باید موافق بود مجموع چیزهایی هست که آثار هنری قبل از t را تشکیل داده اند، هر چه که هستند و هر معنایی که ممکن است داشته باشند (آثار هنری).

نکته آخر، راه دیگری برای بیان تحلیل هنر ارائه می کند که مطرح کردم؛ شیوه ای که فکر می کنم هرگونه شک موجود در مورد تسلسلی بودن را از بین می برد. اصولاً ـ آنچه ارائه کردم، این است که معنای «هنر امروز» شامل ادامه «هنر دیروز» است، اینکه معنای «هنر در زمان t» باید برحسب ادامه «هنر قبل از زمان t» ارائه شود. برای اینکه نوع دیگری از تعریف It که این موضوع را روشن کند، ارائه دهیم، به مطلب زیر نگاه کنید:

(I`t X) یک اثر هنری است در زمان t =df X اثری است که در زمان t فرد یا افرادی که حق مالکیت مقتضی نسبت به X دارند به صورت ناگذرا

ص:۱۰۲

قصد دارد (یا داشته اند) که X یک اثر هنری تلقی شود؛ یعنی به شیوه (شیوه هایی) که به آثار هنری در ادامه «اثر هنری قبل از t» به صورت درست (یا استاندارد) توجه شده بود یا می شود، با آنها نیز رفتار شود.

مشخص است که معنای «اثر هنری» نزدیک به این تعریف نیست، بلکه فقط امتداد گذشته آن است تا یک نقطه زمانی. بنابراین، ادعا می کنم که It یا I`t مفهوم امروزه ما از هنر را پوشش می دهند بدون اینکه این مفهوم را پیش فرض داشته باشند.

VI

درباره دیدگاه ارائه شده که هنر را امری با رویکرد الزاماً به گذشته می بیند، ممکن است کسی بپرسد: پس هنر انقلابی چگونه خود را تطبیق می دهد؟ اگر هنر همیشه نگاه به گذشته دارد، چگونه می تواند تغییر یا پیشرفت کند؟ آیا همیشه یکسان نخواهد ماند؟ برای پاسخ به این پرسش، اجازه بدهیم اول هنر انقلابی را از هنر جدید یا اصیل جدا کنیم. اثر هنری جدید، اثری است که با هیچ اثر هنری قبلی، برابر نباشد. اثر هنری اصیل، اثر جدیدی است که در ساختار یا ویژگی های زیبایی شناسی، به طور معنادار، از آثار هنری پیشین، متفاوت باشد. تولید اثر اصیل می تواند بدون افزودن به شیوه هایی که در آن، به آثار هنری توجه می شود، تا بی نهایت، ادامه پیدا کند.

منظور من از اثر هنری انقلابی، اثری است که راه های متداول برخورد با آثار هنری در گذشته برای آن کفایت نکرده، مناسب نبوده است و بیهوده یا

نـاممکن باشـد. اثر هنری انقلابی به دنبال نوعی واکنش است که سابقه نداشـته است. تنها هنر انقلابی است که برای تحلیل من مشکل ایجاد می کند.

هنری انقلابی که برای به ثمر نشستن محصول خود برای تماشاگر، به دنبال رفتار جدیدی است، به خودی خود، مشکل نیست. مشـکل تنها در مورد آثاری هنری است ماننـد داداییست ها که قصد هنرمندان آنها انقلابی بود؛ یعنی دریافت نوعی از توجه و برخورد که کاملاًـ از آنچه تـا قبـل از آن بود، متفـاوت است (اینکه آیـا همه هنر عمـدی انقلابی به طور مطلق، انقلابی است یا خیر، پرسش پیچیده ای که در اینجا وارد آن نمی شویم).

برای تطبیق پیشنهاد من با این شیوه مهم خلق آثار هنری، دو راهبرد وجود دارد:

اول اینکه ادعا کنیم هرچند هنرمندان انقلابی آگاه امید دارند به آثار آنان به شـیوه هایی که سابقه نداشته است، پرداخته شود، برای اینکه اثرشـان، اثر هنری باشـد، ابتـدا بایـد مخاطبـان خود را به شـیوه ای قانع کننـد که اثر هنری خلق شـده است وگرنه ما چگونه درباره این ادعای آنها که به ما هنر ارائه داده اند، نه چیز دیگر، قضاوت کنیم. بنابراین، قصد خلق هنر در هنرمندان

انقلابی آگاه ممکن است به صورت نهانی همراه با تزویر باشد به این صورت که: «قصد من از خلق این اثر، دریافت همان واکنشی است که آثار هنری قبلی دریافت کرده اند (با این انتظار که با این اثر به صورت خنثی رفتار شود. بنابراین، تماشاگر برانگیخته می شود که دیدگاه دیگری پیش بگیرد ــ این قصد نهایی من است). قصد دوم من، متضمن هدف واقعی از خلق چنین هنری است، ولی تا قصد اول نباشد، اثر اصلاً هنری تلقی نمی شود.

راهبرد دوم برای پرداختن به این موضوع نسبت به موضع ظاهری هنرمند انقلابی آگاه، ملایم تر برخورد می کند. ضرورت دارد در مورد اینکه اثری که قرار است هنری باشد، چیست با ذهن باز عمل کنیم. به جای اینکه آن را به شیوه های صحیح تلقی از آثار هنری در گذشته محدود کنیم، آن را وسعت دهیم تا اینکه تا وقتی گرایش فرد، رویکردهای در تقابل آگاهانه با رویکردهای صحیح گذشته است، بتواند شیوه های اعلام نشده پرداختن به آثار هنری را در نظر بگیرد. بنابراین، چنین تفسیری از آثاری که قرار است هنری تلقی شوند، این گونه خواهد بود: توجه به شیوه (شیوه هایی) که به آثار هنری گذشته به صورت درست (یا استاندارد) توجه می شد یا می شود یا شیوه های دیگر در تضاد یا تقابل با سابقه آن شیوه ها. آن را (اثری که قرار است هنری تلقی شود) می نامیم. اگر این راهبرد دوم را در پیش بگیریم، کافی است «اثری که قرار است هنری تلقی شود» را در فرمول It، It' و I't جایگزین «اثری که قرار است هنری تلقی شود» کنیم تا تعریفمان هنر انقلابی را نیز پوشش دهد. در حالی که ایده راهبرد اول این بود که هنرمندان

انقلابی خودآگاه باید در یک سطح، شیوه های تلقی صحیح و موجود از هنر را هدف قرار دهند تا بتوانند این آزادی را داشته باشند که در سطح دیگر شیوه های کاملاً جدید را هدف قرار دهند. استراتژی دوم اصراری ندارد که آنها باید مستقیماً به شیوه های فعلی توجه کنند، فقط اینکه باید شیوه های جدید را در ارتباط با شیوه های گذشته طراحی کنند (البته رابطه رقابتی). حتی اگر این کار را هم نکنند، به نظر من، دلیلی وجود ندارد که بتوان گفت آنها هنر خلق نمی کنند. البته در آن صورت، برای دیگر اعضای جامعه هنرمندان، امکان پذیر است که با فرض داشتن حق مالکیت، آثار به اصطلاح هنرمندان را در زمان دیگر با قصد درست تصاحب کنند و به عرصه هنر بیاورند. نکته اینجاست که برای اینکه شیوه انقلابی، فعالیتی هنری باشد، لازم است که خالق آن (یا نماینده وی در آینده)، آگاهانه در مسیر فعالیت هنری گذشته حرکت کند.

اینکه کدام یک از این استراتژی ها برای وفق دادن تعریف تاریخی هنر با خلق هنر انقلابی، مناسب تر است، پرسشی است که نمی خواهم در اینجا به آن پاسخ بدهم. برای اینکه بحث پیش رو را آماده کنم، در ادامه این مقاله، فرض را بر این می گذاریم که استراتژی اول، عملی تر است و به طور آزمایشی آن را در پیش می گیریم. این یعنی اینکه تعاریف It، It' و I't فهمیده شدند و برای هنر انقلابی (و همچنین هنر تکمیلی) کفایت می کنند.

VII

دیدگاهی که تاکنون ارائه شده است، تصویر زیر را از تکامل هنر ترسیم

ص:۱۰۶

می کنـد. آثـار هنری، آثاری هسـتند که دست کم تا حـدی برای جلب توجه به شـیوه هایی که به آثار هنری گذشـته به شـیوه استاندارد توجه می شد، تهیه می شوند. این آثار اگر اصیل باشند، به طور محسوسی، متفاوت از آثار گذشته هستند و بنابراین، به دنبال بهترین راه های جلب توجه جدیـد هسـتند (که هنرمند معمولاً در انتظار آن است) که تا حدی متفاوت از چیزی باشـد که در آن مقطع وجود دارد. بعد آن روش ها، خود، بخشـی از سـنت قدردانی می شود و سبب می شود آثار جدیدتر با ارجاع به آنهـا اثر هنری تلقی شونـد و این چرخه به همین صورت، ادامه می یابـد. بنـابراین، رشـد هنر بـا عمق بیشـتری از آنچه به آن توجه می شود، ادامه می یابـد. آثـار هنری یـک دوره خـاص، کاری بیش از پیروی کردن از آثار گذشـتگان انجام می دهنـد. حتی رابطه آنها بیشتر از یک وارث تصادفی است و بیشتر از بودن گواه بر آثار سـبک، رسانه و موضوع. آثار هنری گذشـته به اجبار در ساختاری نقش ایفا می کنند که مشـخص می کند هنر آیندگان به چه صورت خواهد بود (از طریق شـیوه هایی که با آنها برخورد شده است). اینکه هنر چه می شود، از نظر مفهومی و نه فقط تصادفی، به این بستگی دارد که هنر چه بوده است.

تعریف It، هنر بودن در یک زمان خاص را برحسب اینکه هنر قبل از آن چه بوده است، تحلیل می کند. این تعریف می تواند در زمان حال اعمال شود و سـپس به هر تعداد زمانی که شـخص بخواهد، می توان به گذشته مراجعه کرد تا اینکه بالاخره فرد به اصل خود هنر برسد (یعنی هنر اولیه).

ص:۱۰۷

پس از رسیدن به مرحله نهایی، می توانیم از آن به عنوان نقطه شروع برای تعریف دیگری از هنر استفاده کنیم؛ تعریفی که با منشأهای فرضی هنر شروع شده است و به طور مسلسلی، همه آنچه را تابه حال از آن ظاهر شده است، بارور می کند. این یک تعریف بازگشتی است و هنر را به عنوان قلمرو بازگشتی نشان می دهد. قبل از آنکه چنین تعریفی ارائه دهم، اجازه بدهید یک داستان ساده را برای شما تعریف کنم.

زمان قبل از شروع هنر است. جوامع متعددی در حال پیشرفت هستند و فعالیت های متعددی در آنها جریان دارد. در خلال برخی از این فعالیت ها، آثار (و همچنین وقایعی) به وجود می آید و سپس به شیوه خاص با آنها برخورد می شود. این فعالیت ها را می توان با نگاه به گذشته به عنوان هنر اولیه شناخت. در مقطعی، فعالیت های جدیدی انجام می شود که در آن، آثاری از نوعی دیگر تولید می شود که قصد از آنها این بوده است که برداشتی از آنها صورت گیرد، همانند برداشتی از آثار هنری اولیه شده است. بنابراین، بین فعالیت جدید با فعالیت هنر اولیه تحت یک مقوله بزرگ تر یعنی هنر ارتباط برقرار می شود. در این مقطع، فعالیت منجر به خلق اثر تنها با ارتباط دادن خود با اهداف تعدادی از هنرهای اولیه (یا احتمالاً بیش از یکی از آن) هنر تلقی می شود. آثار فعالیت تنها در صورتی آثار هنری است که گمان رود با اهدافی که آثار هنر اولیه داشته اند، در ارتباط است. هر زمان فعالیت جدید و آثار آن به عنوان هنر شناخته شوند، آن گاه فعالیت ها و آثار جدید از طریق ارتباط عمدی با آنها وارد صحنه هنر می شوند. در نهایت به

جایی در هنر می رسیم که امروز هستیم. اجازه بدهید تعریفی را بگوییم که این داستان ارائه می کند:

(I) گام اولیه: آثار هنرهای اولیه، آثار هنری هستند در زمان t (و پس از آن).

گام بازگشتی: اگر X قبل از t، اثر هنری بوده، پس y در زمان t اثر هنری است، اگر درست باشد که در زمان t، فرد یا افرادی که حق مالکیت مقتضی نسبت به Y دارند، به صورت ناگذرا قصد دارند (داشته اند) که Y به شیوه (شیوه هایی) که در آن، به X به طور صحیح توجه شده بود، توجه شود.

به اعتقاد من، این تعریف با توجه به تعریفی که ما در حال حاضر از هنر داریم، تقریباً تمامی چیزهایی که آثار هنری بوده اند، هستند یا می توانند باشند (و فقط اینها را) پوشش می دهد و علاوه بر این، به راحتی می توان فهمید که تعریف چگونه ممکن است بی اثر یا ناقص بودن یکی را نشان دهد. از آنجا که حالت بازگشتی و تکرارشونده به گام اولیه بستگی دارد، گام اولیه هنرهای اولیه را ارائه می کند بدون اینکه هنوز گفته شده باشد که هنرهای اولیه چیستند. اگر می دانستم چه هستند، خوش حال می شدم آنها را توصیف کنم، ولی نمی دانم. هیچ کس نمی داند. پس آیا راهی هست که II را از این اتهام که فقط وضعیت برنامه ای دارد، حفظ کنیم؟

ص:۱۰۹

به نظر من، بلی. توضیحی را که پیش تر در این فصل درباره ایده هنر اولیه دادیم، می توان به کار گرفته تا روشی را که در واقع، در شناسایی هنرهای اولیه استفاده می شود، ارائه کند. اساساً باید فقط درباره آثار در زمان های متوالی در گذشته پرسید تا جایی که روند پرسیدن پایان یابد، چه چیز سبب می شود این هنر تلقی شود؟» اگر به صورت رسمی تر بخواهیم بگوییم، بر پایه تعریف I برای سهولت در شرح و تفصیل روند به این صورت خواهد بود: با یک سری آثار هنری جدید مرتبط شروع کنیم، A. سپس بر اساس I، A شامل آثاری است که به قصد توجه و تلقی R تهیه شده بودند. R شیوه ای از توجه است که در حقیقت، به صورت استاندارد با برخی آثار هنری قبلی مطابقت دارد، A'. حال روی A' تمرکز می کنیم. بر اساس I، A' شامل آثاری است که قصد از آنها تلقی و توجه R' بوده و R' توجهی است که در حقیقت، به طور استاندارد به مجموعه آثار هنری قبلی تر داده شده بوده، A"، A. A' و A" ... بنابراین، یک مجموعه دسترسی به گذشته آثار هنری را تشکیل می دهند که اصل تداوم آنها باید مشخص باشد. سرانجام به مجموعه آثار A۰ می رسیم که آثار بعدی آنها به دنبال توجهی هستند که A۰ به طور استاندارد دریافت کرده بوده، ولی هیچ آثار xای نیست که قبل از A۰ بوده باشد، به گونه ای که A۰ها به دنبال توجهی بوده باشند که Xها به طور استاندارد دریافت کرده بودند. بنابراین، A۰ یک مجموعه آثار هنر اولیه است. البته اجرای این شیوه بسیار سخت است. به دانش زیادی در مورد قصد و نیت هنرمندان و رویه های قدردانی در جوامع نیاز است تا بتوان با ردیابی گذشته، گام اولیه را با موفقیت برداشت و

ص:۱۱۰

این کـار بایـد برای نمونه های زیادی انجام شود تا تمام هنرهای اولیه فرهنگ غرب ریشه شناسـی شود. اگر کسـی این روال را برای گونه هـای متفـاوت و انتخـاب شـده از نمونه آثار هنری امروزه انجام دهـد، دلایل خوبی در دست دارد تا اطمینان داشـته باشـد همه هنرهـای اولیه در مخفیگاه تاریخی خود کشف شـده انـد. در آن زمان و در صورت تمایل می توان به جای هنرهای اولیه در II یک ویژگی از شـرایط ذاتی فعالیت ها جایگزین کرد که تحقیقات باسـتان شناسـی نشان داده است در واقع، ریشه های فرهنگ غرب هستند. این کار، تعریف گردشی هنر را کامل خواهد کرد.

مهم است یـادآور شوم در حـالی که تعریف اولیه Itبه عنوان تعریفی که مفهوم عمومی را که مـا در حـال حاضـر اسـتفاده می کنیم، پوشـش می دهد، قصد از تعریف بازگشتی، فقط نشان دادن آشـکار امتداد این مفهوم است. تعریف اولیه حس مشترکی توضـیح می دهـد که در «دیوید» اثر دوناتلو در سال ۱۴۲۰، «قصـیده ای برای باد غرب» اثر شـلی در سال ۱۸۲۰ و «لحظات» اثر اسـتاک هاوسن در سال ۱۹۷۰ وجـود دارد. تعریف بـازگشتی، حس اثر هنری را توضـیح نمی دهـد. نمی توانیم ادعـا کنیم که درک مـا از آثـار هنری ایجاب می کنـد همه آنها نیاکانی از نوع هنرهای اولیه داشـته باشـند. مطمئناً مفهوم هنرهای اولیه چه از نظر جایگاه توصیف شده باشند، چه از نظر خود، بخشی از قضاوت در این مورد را تشکیل نمی دهد که چیزی اثر هنری هست یـا خیر. آنچه تعریف بـازگشتی انجـام می دهـد، این است که تمـام آثـار هنری را بـا شـیوه ای که موازی و تـبیین کننـده روند تاریخی تکامل هنر

است، ایجاد می کند.

VIII

حال که نظریه خود را که در آن، تاریخ ملموس هنر جایگزین شبکه نهادی هنر در مرحله میانی شده است، با جزئیات توضیح دادم، تمایل دارم در مورد دیگر مسائلی که نظریه من و تئوری نهادی در آن اختلاف دارند، اظهار نظر کنم. مخصوصاً دو مسئله که به شکل پرسش می توان آنها را مطرح کرد:

۱. آیا خلق هنر ذاتاً موضوعی درونی (قصد) یا بیرونی (اعطایی) است؟

۲. آیا یک شخص باید جایگاه خاصی در عالم هنر داشته باشد تا نوعی آثار هنری را بتواند خلق کند؟

به نوبت و به اختصار به این دو مسئله می پردازم.

۱. فرض کنید یک اثر هنری ساخته شده به دست هنرمند که قصدش

این بوده است که اثر هنری تلقی شود، در جایی، ارائه، مدیریت یا تبلیغ نشود و به فروش هم نرود؛ خلاصه اینکه با آن هیچ کاری نشود. آیا چنین اثری دیگر اثر هنری نیست؟ نهادی گران ممکن است استدلال کنند داشتن قصد تنها اعطای یک وضعیت خاص است و اقدام دیگری ضروری نیست. اگر داشتن قصد همیشه به واسطه اعطای وضعیت است، در حالی که هر اعطای وضعیت آشکاری به هر حال باید قصدی داشته باشد (وگرنه تنها بازی کردن با هنرمند است)، به نظر من، این کار به معنای پذیرفتن این امر است که قصد به واقع همه چیزی است که در خلق هنر دخیل است. این سخن بدین معنا نیست که هنرمندان به احتمال زیاد فقط قصد دارند اثری را به عنوان اثر هنری خلق کنند. بسیار نامحتمل است که آنان کاری نکنند که توجه ها به آثارشان جلب شود. هنرمندان طبیعتاً تلاش می کنند این احتمال را بالا ببرند که آثارشان توجهی را دریافت کنند که قصدش را دارند (هم برای منافع خودشان و هم ما).

از سوی دیگر، این ترس که اگر همه ضروریات ظاهری خلق هنر را حذف کنیم، با دنیایی روبه رو خواهیم بود که در آن، آثار هنری نامتعارف به سرعت رشد می کند، بی پایه است. داشتن یک قصد باثبات درباره اثری که ایجاد شده، نسبتاً آسان، طبیعی و ملموس است، ولی ایجاد چنین قصدی درباره اثری که هنوز ساخته نشده است، سخت، غیرطبیعی و نادر است، به جسارت و اغلب انحراف نیاز دارد که شخصی خود را قانع کند، درست است آنچه را طبیعت یا شخص دیگری قبلاً ساخته است، به نام خود بردارد.

ص:۱۱۳

فقط اگر کسی این حقیقت را نادیده بگیرد که این مقاصد در افراد بسیاری ایجاد نمی شود، می تواند این ضرورت را درک کند که هنرمند اقدامی را از طرف عالم هنر انجام دهد تا توضیح دهد چرا حتی یک نفر از صد نفر گاز آشپزخانه خود را به اثر هنری تبدیل نکرده است.

۲. آرتور دانتو به پرسش دوم در مورد «ساخت آثار هنری از چیزهای واقعی» یعنی «به خود اختصاص دادن کمترین شیوه مورد استفاده در هنر» پاسخ داده است. از نظر تحلیلی، درست است که آثار هنری را تنها هنرمندان خلق می کنند. بنابراین، یک اثر هر قدر هم شبیه اثر هنری باشد (یا عین آن) اثر هنری نیست، اگر کسی که مسئول خلق آن است، هنرمند نیست. اثر به تنهایی (مثلاً شیئی از جنس فلز برنج) شاید خارج از قدرت غیرهنرمند وجود نداشته باشد، ولی به عنوان یک اثر هنری چنین است. اگر منظور از هنرمند در اینجا تنها شخصی است که در زمانی، اثر هنری خلق می کند، من نیز موافقم که اثر هنری را کسی به جز هنرمند نمی تواند خلق کند، ولی سیاق سخن نشان می دهد منظور از هنرمند یعنی چیزی بیشتر، شخصی با موقعیتی تثبیت شده در عالم هنر است که یکی از دغدغه هایش، خلق آثار هنری است (آن را هنرمند می نامیم). دانتو اعتقاد دارد منسوب کردن یک «شیء واقعی» به کسی که هنرمند نیست، مانع این ادعاست که ممکن است اثر هنری باشد. من این را قبول ندارم. من اعتقاد ندارم «اصول نسبت دادن» به عبارت «هنر است» اصلاً این گونه باشد. به نظر من، تنها دلیلی که وجود دارد تا کسی ادعا کند چنین است، اشتباه گرفتن هنر تثبیت شده یا حرفه ای با همه هنرهاست. قبول دارم که داشتن یک جایگاه خاص یا داشتن سابقه مشخص ممکن است به تبدیل یک شیء از جنس فلز برنج

به یک هنر شناخته شده یا برجسته یا آثار هنری که بر رشد هنر اثر می گذارد، ربط داشته باشد، ولی آن را هنر _ به سادگی _ نمی کند.

IX

مفهوم هنر قطعاً در طول زمان تغییر یافته است. هیچ شکی در این باره نیست. بنابراین، باید در بخش آخر تأکید کنم که تحلیل من قصد دارد فقط مفهوم امروزی هنر را پوشش دهد؛ یعنی در حال حاضر، منظورمان از اینکه یک اثر خلق شده در هر زمانی (گذشته، حال و آینده) در آن مقطع هنر بوده، چیست، نه اینکه در زمان خلق اثر هنر چه معنایی داشته است. این ادعا که تحلیل نشان می دهد معنای اینکه اثر خلق شده در سال ۱۷۷۷ اثر هنری است، چیست، الزام نمی کند که مفهوم هنر در سال ۱۹۷۷ با مفهوم هنر در سال ۱۷۱۷ برابر باشد. احتمالاً این دو مفهوم، تقسیم بندی تا حدی متفاوت از آثار هنری ارائه خواهند داد. مطمئناً اثر هنری خواندن «نگهبانان شب» اثر رمبراند در سال ۱۷۷۷ با آنچه ما در سال ۱۹۷۷ آن را می خوانیم، تفاوت دارد. با وجود این، با توجه به تحلیلی که ارائه دادم، به نظر من، تنها بخشی از مفهوم هنر ۱۹۷۷ که بدون شک در مفهوم هنر ۱۷۷۷ وجود نداشته، مجاز بودن آثاری هنری است که اسلوبی ندارند یا خالقانشان کمترین اسلوب را به آنها داده اند. این در حالی است که مفهوم هنر در سال ۱۹۷۷ اثر «نگهبانان شب» را با میله های فولادی ضد زنگ، جالباسی، جعبه های مقوایی در سال ۱۹۷۷ در ارتباط می داند. مفهوم هنر در سال ۱۹۷۷ تا حدی تلاش می کند تمایز

«نگهبانـان شب» از این چیزهـا را نیز مطرح کنـد. همـان گونه که می دانیم این تغییر مفهومی بزرگی که در حوالی سـال ۱۹۲۰ اتفاق افتاده است، محصول جنبش دادابیست هاست.

پیش تر تأکید کرده بودم که تعریف تاریخی از هنر، توضیح قوی و مستقیمی از وحدت ذاتی و تدوام موجود در رشد هنر ارائه می دهـد. به طور خلاصه، برای اینکه اثری در زمانی اثر هنری باشد، باید آگاهانه به آثار هنری قبل خود مرتبط باشد، نه بیشتر و نه کمتر. اگر تعریف تاریخی را بپـذیریم، کمک می کنـد آثار برجای مانـده از «اشـتباه عمدی» به عنوان ادعایی در مورد بی ربـط بودن نیت هنرمنـدان به قـدردانی کامل یا صـحیح از آثارشان را برطرف کنیم؛ زیرا اگر قصـد هنرمنـدان را به عنوان نقطه مرکزی تفاوت بین هنر و غیرهنر بدانیم، احتمال ندارد به راحتی بگوییم این مقاصد، با فهم اثر هنری، بی ارتباط هستند. به ویژه تعریف تـاریخی نشـان دهنـده اهمیت زیـاد قـدردانی از آثـار هنری/ ژانر/ شـیوه های جلب توجه و رفتارهای گذشـته است که هنرمندان را از طریق مقاصد خلق هنر خود به تولیدات امروزشان پیوند می دهد.

تعریف تاریخی هنر این حقیقت را روشن می کند که در هنر، همه چیز

ص:۱۱۶

رواج دارد، ولی هر چیزی کارآیی ندارد. علت اینکه هر چیزی رواج دارد، این است که برای انواع چیزهایی که مردم از ما می خواهنـد اثر هنری تلقی کنیم، محدوده مشخصـی وجود ندارد. علت اینکه همه چیز کارآیی ندارد، این است که در نظر گرفتن چیزی به عنوان یک اثر هنری الزاماً به معنای مطرح کردن گذشـته هنر برای حمایت از آن چیزی که امروز به عنوان هنر عرضه می شود. برای اینکه اثر امروز و نظر گذشـته با هم بخوانند، ضـمانتی وجود ندارد. گاهی تعامل این دو سـریع انجام می شود و گـاهی فقـط بعـد از پیمودن یک مـدت. گاهی ما شوک زده می شویم، ولی بعـد از این حالت درمی آییم و توجیه می شویم. گاهی به اجبار وادار می شویم شـیوه های جدید توجه و تلقی را در پیش بگیریم و قبلی ها را دور بیاندازیم. گاهی به سادگی، گیـج، بی حوصـله و آزرده می شویم ــ یـا هر سه آنها ــ آن هم به انـدازه ای که فراتر از آن را تجربه نخواهیم کرد. در چنین مواردی، آثار هنری داریم، ولی این آثار کارآیی ندارند.

در بخش نـتیجه بگذاریـد بگویم که نمی خواهم انکـار کنم رویه ای عمومی در مورد هنر وجود دارد و گروهی زیر آن چتر با یکـدیگر مرتبط انـد. همچنین منکر این نیسـتم که آثار هنری را بایـد در پیونـد با موقعیت فرهنگی خودشان فهمیـد. آنچه قبول نـدارم، این است که نهادهـای هنر در یک جامعه، بخش ضـروری هنر باشـند و بنابراین، تحلیل هنر بودن یا نبودن بایـد آنها را دخیـل کنـد. خلق هنر، گـام عمـده است. چـارچوب هـای اجتمـاعی که در اطراف آن رشـد می کننـد، اولویت نیسـتند. جامعه شناسی، هنر بسیار جالبی

است، ولی ذات هنر آنجا نیست، بلکه در روابط با تاریخ محتمل است. نظریه ای که ارائه می دهم، در رئوس کلی خود توضیح می دهد که این رابطه چیست.

ص:۱۱۸

دنیای هنر

آرتور سی دانتو

برگردان: روح الله عطایی

مقدمه

هملت: چیزی در آنجا نمی بینی؟

ملکه: هیچ چیز؛ و این همه آن چیزی است که می بینم.

(شکسپیر، هملت، پرده سوم، صحنه چهارم).

آرتور سی دانتو، استاد ممتاز فلسفه دانشگاه کلمبیاست. او در مقاله «دنیای هنر» (۱۹۶۴) نوشته است:

«مشاهده، چیزی به مشابه هنر، نیازمند دیگر چیزی است که چشم از دیدن آن ناتوان است؛ چیزی مانند فضای نظریه هنری و دانش تاریخی هنر یا همان دنیای هنر. دانتو با ویتز و ماندلبائوم هم رأی است که آنچه اثر هنری تلقی می شود، با مشاهده مشخصات ظاهری آن امکان پذیر نیست. از نگاه دانتو آنچه باعث تمایز میان جعبه بریلو و یک اثر هنری درباره این

محصـول است، صـرفاً یـک نظریه هنری است. این نظریه هنری است که آن محصول را وارد دنیـای هنر می سـازد و و از نگـاه صرفاً شیء گونه به آن جلوگیری می کند».

در این نوشـته، از یـک سو، شاهـد تأکیـد دانتو بر نقش نظریه هنری و دنیـای هنر در آفرینش هنر بـا نگاه به ماهیت تکاملی این نظریه هستیم که از ادعای ویتز مبنی بر الزامی نبودن ثبات مفهوم هنر و دسـتخوش تکامل و تغییر بودن آن حمایت می کنـد. از سوی دیگر، کـاوش او دربـاره رابطه بین هنر، نظریه هنری و دنیـای هنر به منزله تلاش برای ترسـیم نوعی از وجود همراه با هنر است که ماندلبائوم از آن با عنوان «طریق ارتباطی» یاد می کند.

بنابراین، مقاله دانتو به دلیل ظرافت و حساسـیت نسـبت به مقوله تکامل هنر از اولین آثار نظریه زیبایی شناسی معاصر به حساب می آید.

هملت و سـقراط که به ترتیب، با تحسـین و سـرزنش از آنها یاد می شود، هنر را آیینه تمام نمای طبیعت می دانند. این نظریه با اینکـه مخالفـان فراوانی دارد، ریشـه در واقعیـت دارد. سـقراط، آیینـه را بازتـاب دهنـده آنچه از قبـل می بینیم، تلقی می کنـد. بنابراین، هنر تا آنجا که شبیه آیینه است، بازتاب دهنده بدل های دقیقی از ظواهر اشیاست و در هر صورت، منفعت شناختی به همراه ندارد. هملت با نگاهی دقیق تر، ویژ گی برجسـته سـطوح انعکاسـی را تشـخیص داده است به این ترتیب که این سـطوح، نشان دهنده تمام چیزهایی هستند که نمی فهمیم؛ یعنی همان صورتمان و شکل. و بنابراین، هنر تا آنجا

که شبیه آیینه است، ما را به خود نشان می دهد و بر اساس معیارهای سقراط، کاربردی شناختی دارد. با این حال، در مقام یک فیلسوف، نظر سقراط را در این مورد در مقایسه با دیگری ناقص و دلایل آن را دارای عمق کمتری یافتم. اگر تصویر ۰ در آیینه، تقلیدی از ۰ است پس اگر هنر، تقلید است، تصاویر آیینه، آثار هنری هستند. در حقیقت، اشیای آیینه ای، نه تنها آثار هنری نیستند، بلکه به مثابه بازگرداندن اسلحه به فردی دیوانه برای احقاق حق عمل می کنند. ارجاع دادن به تصاویر آیینه، نوعی مخفی از مثال نقیض است که انتظار داریم سقراط به جای ارائه، از آن به عنوان دلیل رد این نظریه بهره ببرد. اگر این نظریه از ما می خواهد که چنین آثاری را هنری تلقی کنیم، پس بر نقض خود صحه می گذارد. توصیف «تقلیدی است»، هرگز شرطی مکفی مانند «هنری است» نیست. با این حال، شاید چون در عصر سقراط و بعد از آن، هنرمندان درگیر تقلید بودند، نقصان این نظریه تا زمان ظهور هنر عکاسی، آشکار نبود. با رد این شرط، تقلید به عنوان یک الزام کنار گذاشته شد و از زمان دستاوردهای کاندینسکی، مشخصه های تقلیدی به دغدغه های انتقادی تقلیل داده شدند تا آنجا که برخی آثار با وجود بهره مندی از این ویژگی ها که زمانی شالوده هنر تلقی می شدند، با گذر از تنزل درجه به تصاویری صرف تبدیل گشتند. البته این مسئله در بحث سقراط درباره تسلط افراد بر مفهوم تا مرحله تحلیل اجتناب ناپذیر است، زیرا هدف، تطبیق توصیف یک واژه با کاربرد آن است و امتحان کفایتش شامل ارائه تحلیل های پیشین و کاربرد آنها در تمامی موارد و تنها آنهایی است که مورد اخیر درباره آنها صدق می کند.

ص:۱۲۲

با وجود تکذیب عمومی، شنوندگان سقراط به ظاهر می دانستند که هنر چیست و چه چیزی را دوست داشتند. نظریه هنر که در اینجا به عنوان تعریف حقیقی هنر تلقی می شود، در کمک به افراد برای تشخیص نمونه های کاربردی آن کارایی چندانی ندارد. توانایی پیشین آنها برای انجام این امر دقیقا همان چیزی است که کفایت نظریه برخلاف آن آزموده می شود و مشکل تنها مواردی را آشکار می کند که آنها از قبل می دانستند. این تعریف ما از واژه است که نظریه را در خود گرفته است، ولی ما این توانایی را داریم که به عبارت یکی از نویسندگان اخیر، «آثار هنری را از غیر آن جدا کنیم»؛ زیرا می دانیم چگونه از کلمه «هنر» صحیح استفاده کنیم و عبارت «اثر هنری» را به کار ببریم. در این معنا، نظریه ها تقریباً شبیه تصاویر آیینه در نگاه سقراط هستند که پیشاپیش آنچه را از قبل می دانیم؛ یعنی نمود واژگانی فعالیت حقیقی زبان شناختی را نشان می دهند.

البته تشخیص آثار هنری از دیگر چیزها، حتی برای متکلمان بومی یک زبان کار آسانی نیست. این روزها ممکن است فردی بدون آگاهی از حضور، در مکانی هنری به سر ببرد؛ زیرا نظریه هنری مرتبط برای وی توضیح داده نشده است. با این حال، بخشی از دلیل این مسئله، تشکیل شدن نواحی هنری از نظریه های هنری است، به گونه ای که یکی از کاربردهای نظریه علاوه بر کمک به تشخیص هنر از دیگر مسائل، امکان خلق هنر است. گلاکون و دیگران به سختی بین هنر و غیرهنر تمایز دادند و در غیر این صورت، در شمار تصاویر آیینه نیز قرار نمی گرفتند.

ص:۱۲۳

در نظر بگیرید که فردی از کشف نوع جدیدی از آثار هنری، مشابه نوع جدیدی از حقایق در جایی دیگر صحبت کند. به عبارت دیگر، چیزی برای توضیح به نظریه پردازان داشته باشد.

در علم همانند دیگر مقولات معمولاً ـ حقایق جدید را از طریق فرضیات جنبی با نظریه های پیشین تطبیق می دهیم؛ امری محافظه کارانه که در آن، نظریه مورد بحث آن قدر ارزشمند است که به یک باره آن را نمی توان کنار گذاشت. در حال حاضر، نظریه تقلید هنری ـ البته اگر خوب به آن فکر شود ـ ، نظریه بسیار قدرتمندی است که ارتباط پدیده ها را با دلایل سببی و ارزشیابی آثار هنری توضیح می دهد و سبب ایجاد توافق در مقوله ای پیچیده می شود. به علاوه، تقویت این نظریه در برابر مثال های نقیض یادشده از طریق فرضیات جنبی امری آسان است، مثلاً اینکه هنرمندی که از تقلید دور شود، منحرف، نالایق یا دیوانه است. بی لیاقتی، زبان بازی یا حماقت در حقیقت، پیش بینی هایی آزمودنی هستند. در نظر بگیرید این آزمون ها نشان دهند که فرضیات کارایی لازم را ندارند و اینکه نظریه که دیگر تصحیح ناپذیر است، باید عوض شود. در اینجا نظریه ای جدید وارد میدان می شود که از قابلیت نظریه پیشین به همراه حقایق سرکش بهره می برد. ممکن است فردی با در نظر گرفتن این خطوط فکری، مواردی خاص را در تاریخ هنر مطرح کند که با مواردی از تاریخ علم، بی شباهت نیستند، جایی

ص:۱۲۴

که یک انقلاب مفهومی تحت تأثیر قرار گرفته است و خودداری از رویارویی با برخی حقایق به دلیل تعصب، تنبلی و خودشیفتگی به دلیل آن است که نظریه ای معتبر و شناخته شده تا آنجا به خطر می افتد که تمامی انسجام خود را از دست می دهد. برخی از این موارد با پیدایش نقاشی های پساامپرسیونیستی آشکار شدند.

برحسب نظریه هنری، امکان ندارد این موارد را آثار هنری فرض کنیم مگر اینکه آنها را هنر بی کیفیت در نظر بگیریم. در غیر این صورت، حقه، تبلیغ خود یا همتای بصری چرندیات دیوانه ها فرض می شوند. بنابراین، برای پذیرفتن این موارد به عنوان آثار هنری مثلاً درباره «تجلی مسیح» اثر رافائل، به تحول در سلیقه به عنوان نگرش نظری نیاز نداریم؛ چون نه تنها شامل حق پیدایش هنری این آثار می شوند، بلکه بر ویژگی های برجسته جدیدی از آثار هنری پذیرفته شده تأکید دارند، به گونه ای که اکنون باید برداشت های متفاوتی از جایگاه این آثار ارائه داد. در نتیجه پذیرفتن یک نظریه جدید، نه تنها نقاشی های پساامپرسیونیستی، آثاری هنری تلقی شدند، بلکه تعدادی از اشیا مانند صورتک و اسلحه از موزه های مردم شناسی و دیگر جاها به موزه هنرهای زیبا انتقال داده شدند. با این حال، انتظار ما از این واقعیت آن است که معیار پذیرفتن یک نظریه جدید، بهره گیری از نظریه های پیشین است، به گونه ای که هیچ چیزی از موزه هنرهای زیبا نباید انتقال داده شود، حتی اگر در حدّ تغییر دکوراسیون داخلی بین اتاق های نگهداری اشیا و فضای بازدید باشد. بسیاری از متکلمان بومی به

پیش بخاری های حاشیه شهر به عنوان نسخه هایی بدل برای آموزش عبارت «اثر هنری» اشاره دارند که پیشینیانِ اِدواردی را دچار سکته زبان شناختی می کند.

برای اطمینان یافتن، با صحبت درباره نظریه، مطلب را وارونه جلوه می دهم: از نظر تاریخی، تعریف کم و بیش خوبی از واژه نظریه تقلید هنری وجود داشته است.

پیچیدگی های تاریخی هنر باید تسلیم مقتضیات شرح منطقی باشند و من در اینجا از نظریه ای جایگزین صحبت می کنم که کذب تاریخی را از طریق انتخاب نظریه ای که حقیقتاً آشکار شده است، جبران می کند.

بر اساس این نظریه، هنرمندان مورد نظر را نباید خالقان تصاویری حقیقی، ولی تقلیدی، بلکه باید خالقان تصاویری جدید همانند پیشینیان آن هم با بهترین نمونه ها فرض کرد.

با این همه، پیش از این نیز از هنر به عنوان امری خلاقانه یاد می شد (وازاری می¬گوید که خداوند، اولین هنرمند بود) و پساامپرسیونیست ها انسان هایی بسیار خلاق بودند که به قول راجر فرای، «هدفشان، نه خلق توهم، بلکه واقعیت بود». نظریه هنر حقیقی، نوع نگاه به آثار نقاشی جدید و قدیم را عوض کرد. به علاوه، ممکن است فردی از آثار ونگوگ و سزان ، نقاشی ابتدایی؛ از آثار رئو و دوفی، بیرون زدگی فرم از حاشیه؛ از آثار

گوگان و فاوها، استفاده سرخود از سطح رنگ و دیگر روش های نقاشی، چنین برداشت هایی را داشته باشد، ولی ذهن را به این حقیقت هدایت می کند که این آثار، تقلیدی نیستند یا دست کم، قصد فریب ندارند.

این مسئله دقیقاً شبیه چاپ عبارت «غیرقانونی» روی اسکناس جعلی است که نتیجه نهایی (جعل و چاپ) این می شود که کسی فریب نخورد.

اسکناس، وهم نیست، ولی بدان معنا هم نیست که خود به خود، یک اسکناس واقعی نشود. این مسئله، فضای آزاد بین اشیای واقعی و بدل آنها را پر می کند: واژه ای که در اینجا به کار می رود، غیربدل است که کمکی به جهان است. بنابراین، سیب زمینی خورها اثر ونگوگ در نتیجه تحریف های غیراشتباه، اثری غیربدل از سیب زمینی خورها در دنیای واقع است و چون بدلی از سیب زمینی خورها نیست، نقاشی ونگوگ، غیرتقلیدی می نماید تا جایی که آن را می توان اثری حقیقی فرض کرد، همان طور که افراد شناخته شده خوانده اند.

از طریق نظریه هنر حقیقی، آثار هنری دوباره به جایی وارد می شوند که در نظریه تقلید هنری سقراط از آن فراری بودند: اگر از آثار بخاران، واقعی تر نباشند، کمتر هم واقعی نیستند. مکتب پساامپرسیونیسم از مبحث هستی شناسی سربلند بیرون آمد. از طریق لیختن اشتاین نظریه هنر حقیقی است که باید آثار هنری اطرافمان را بشناسیم. بنابراین، رُی لیختن اشتاین،

فکاهی های مصور در انـدازه ۱۰ تا ۱۲ فوت نقاشـی می کنـد. این نقاشـی ها، نمودهای واقعی با اندازه های بزرگ از تصاویر روزانه هستند که بسیار به چشم می آیند. یک حکاک ماهر شاید بتواند عبارت «مریم مقدس» را بر سر سوزن حکاکی کند، به گونه ای که بـا چشم غیرمسـلح قابـل دیـدن باشـد، ولی عبارت «بارنت نیومن» شبیه لکه ای خواهـد بود که کم کم ناپدیـد می شود. عکسی از لیختن اشتاین، از عکسی از تصویری مشابه از استیو کانیون تشخیص دادنی نیست، ولی آثار عکس کل فضا را دربرنمی گیرد و چون نـاقص تر از حکـاکی هـای سـیاه و سـفید بوتیچلی است، انـدازه در اینجـا همان اهمیت رنگ را خواهد داشت. بنابراین، آثار لیختن اشـتاینی، تقلید نیسـتند، بلکه جوهره ای جدید همانند صدف های حلزونی بزرگ هستند. از طرف دیگر، چاسپر جانز اشـیایی را نقاشـی می کند که معیار اندازه در آنها تأثیری ندارند. باز هم تصاویر وی، تقلید نیستند؛ زیرا این قابلیت را دارند که هر نسـخه ای از تک تک آثار به طور خودکار نشان دهنده کل آثار آن گروه باشد، به گونه ای که از نظر منطقی، بی مانند هسـتند. بنابراین، بدل یک عدد، خود آن عدد است: نقاشی عدد ۳، عدد ۳ای است که از نقاشی ساخته شده است. به علاوه، جـانز، هـدف ها، پرچم ها و نقشه ها را نقاشـی کرده است. سـرانجام اینکه امیـد من به پانوشت های کم عمق آثـار افلاطون نیست؛ نظریه ای که دو تن از پیش گامـان این عرصه؛ یعنی رابرت راچنـبرگ و کلاییز اُلـدنبرگ به خـوبی در تختخواب های ساخته شده به دست خود انجام دادند. تخت خواب

راچنبرگ، روی دیوار و با رنگ های پراکنده رگه دار، آویزان شده است.

تختخواب اولدنبرگ به شکل لوزی است و یک طرف آن، باریک تر از قسمت دیگری است که از آن به عنوان نمایی خودساز و ایده ئال برای اتاق های کوچک استفاده می شود. این اشیا به عنوان تختخواب، قطعاتی جداافتاده به حساب می آیند، ولی روی هر دوی آنها می توان خوابید. راچنبرگ از این نگران بود که فردی از تختخوابش بالا- رود و خوابش ببرد. حال، تستادورا، فردی صریح و هنرستیزی برجسته را در نظر بگیرید که از هنری بودن این آثار آگاه است و آنها را بسیار ساده و خالص در واقعیت فرض می کند. او رگه های رنگ در تخت راچنبرگ را به شلختگی صاحبش ربط می دهد و تعصب به تخت اولدنبرگ را ناشی از بی لیاقتی سازنده آن و لودگی کسی می داند که آن را سفارشی خوانده است. اینها اشتباه است، ولی اشتباه هایی عجیب و نه آن قدر متفاوت با پرنده های ساختگی که انگورهای ساختگی زئوکسیس را نوک می زنند. آنها هنر را با واقعیت اشتباه گرفتند و تستادورا نیز همین جا اشتباه کرد. البته منظور آنها واقعیت بر اساس نظریه هنر حقیقی بود. آیا کسی می تواند واقعیت را با این واقعیت اشتباه بگیرد. چگونه می توانیم اشتباه تستادورا را توضیح دهیم؟ چه می شود که اثر اُلدنبرگ دیگر تختی بی قواره نیست؟ این مساوی با این پرسش است که چه چیزی آن را به هنر تبدیل کرده است و با این پرسش، به عرصه جست وجوی مفهومی قدم می گذاریم که حتی متکلمان بومی آن، هدایتگرانی ضعیفاند: آنها، خود، گم شده اند.

ص:۱۲۹

اشتباه گرفتن یک اثر هنری با شیء واقعی، خطای بزرگی نیست همان طوری که یک اثر هنری، شیء واقعی است و فرد آن را اشتباه می گیرد. مشکل چگونه اجتناب کردن از این خطاهاست یا اینکه چگونه آنها را از سر راه برداریم؟ اثر هنری یک تختخواب است، نه توهم تختخواب. بنابراین، چیزی شبیه برخورد آسیب زا با سطحی صاف نیست که برای پرندگان گمراه زئوکسیس رخ داد که به خانه آورده شدند، جز برای فردی مانند تستادورا که هشدار می دهد روی یک اثر هنری نباید خوابید. احتمالاً او نفهمیده است که این یک اثر هنری است و نه یک تختخواب. چطور می توان به تستادورا فهماند که اشتباه کرده است؟ به توضیح خاصی، نیاز است؛ زیرا خطایی که در اینجا اتفاق افتاده، فلسفی است و اصلاً شبیه این نیست که برخی از نظریه های برجسته پی. اِف. استراوسون را صحیح فرض کنیم و فرد را با جسمی مادی اشتباه بگیریم. واقعیت آن است که شخص، جسمی مادی است در این معنا که تمامی گزاره های به کاررفته برای این طبقه درباره اجسام مادی کاربرد دارند و با همان معیارها در مورد اشخاص نیز به کار می روند. بنابراین، نمی توانید بفهمید که شخصی، جسم مادی نیست.

شاید بهتر است با این توضیح شروع کنیم که اصلاً نباید توضیح رگه های رنگ را رها کرد و اینکه آنها بخشی از شیء هستند. بنابراین، شیء تنها یک تختخواب با رگه های رنگ پخش شده روی آن نیست، بلکه شیء

ص:۱۳۰

پیچیده ای است که از یک تخت و تعدادی رگه های رنگ ساخته شده است که آن را تخت ـ رنگ می خوانیم.

به همین شکل، یک شخص، جسمی مادی با افکاری اضافه شده نیست، بلکه موجودی پیچیده متشکل از یک جسم و حالاتی آگاهانه است که آن را نیز جسم آگاه می خوانیم. اشخاص همانند آثار هنری نباید به اجزای سازنده خود تقلیل یابند و به این دلیل، ابتدایی خوانده می شوند. به عبارت دقیق تر، رگه های رنگ، بخشی از شیء واقعی یعنی تختخواب نیستند که خود، بخشی از اثر هنری است، بلکه شبیه خود تخت، بخشی از اثر هنری به حساب می آیند. همین مسئله به ویژگی های برجسته دیگر آثار هنری که اشیای واقعی را به عنوان بخشی از خود دارند، تعمیم می یابد و نه هر بخشی از اثر هنری A، بخشی از شیء واقعی R به حساب می آید هنگامی که R بخشی از A است و می تواند از A جدا شود و صرفاً R باشد. بنابراین، اشتباه است که A را به عنوان بخشی از خود یعنی R در نظر بگیریم، حتی اگر غلط نباشد که بگوییم A همانR است و اثر هنری همان تختخواب است. این عبارت «است» به توضیح نیاز دارد. کلمه «است» برای توضیح آثار هنری با «است» برای اشاره به موجودیت یا اِسناد متفاوت است؛ چون نه به «است» به معنای وجود هویت اشاره دارد و نه «است» خاصی برای توصیف مقاصد فلسفی است. با این حال، استفاده عمومی دارد و کودکان، استاد استفاده از این کلمه هستند.

در ارتباط با کودکان، کلمه «است» وقتی کاربرد دارد که یک دایره و مثلث را نشان کودک بدهیم و از او بپرسیم کدام یکی، خودش است و

کـدامین، خواهرش؟ و او بـا اشـاره مثلث بگویـد: «مثلث من هسـتم» یا برای پاسـخ به پرسـشم، فرد کناری من به مردی ارغوانی پوش اشاره کنـد و بگوید «آن مرد، لیر است» یا در گالری من به نفع دوسـتانم به نقطه ای در نقاشـی روبه رویمان اشاره کنم و بگویم «آن ضـربه ملایم سفید ایکاروس است.» در این مثال ها، منظور ما این نیست که هر چیز که به آن اشاره می شود، همان چیزی است که در دنیای واقع وجود دارد مثلاً اینکه کلمه «ایکاروس» بیانگر شخصـیت ایکاروس است. با این حال، همان طور که درباره کلمه «است» گفته شـد، من هیچگاه به کلمه ای اشاره نمی کنم تا مثلاً بگویم «آن ایکاروس است.» جمله «آن الف، ب است» به خوبی بـا جمله «آن الف، ب نیست» تطابق دارد؛ چون در اولی، کلمه است در این معنا و در دومی در معنای دیگر به کـار رفته است، درحـالی که الف و ب بی هیـچ ابهـامی، در همه جـا کـاربرد دارنـد. به علاوه، حقیقت درباره اولی، نیازمند حقیقت دربـاره دومی است. در واقع، اولی با جمله «آن الف، ب نیست» تطابق نـدارد، هنگامی که از «است» در هر جا بی هیچ ابهامی اسـتفاده شود. «الف» در هر معنایی که استفاده شود، بیانگر قابلیت های فیزیکی خاص یا بخش فیزیکی شیء است و در نـتیجه، شـرط اساسـی برای اثری هنری است که بخش یـا مشـخصه ای از آن از طریق فاعـل جمله ای که از این «استِ» خـاص اسـتفاده می کند، قابل تشخیص است. این همان «است» هست که به طور تصادفی نزدیکانی در اظهارات و اطلاعیه های جانبی و اسطوره ای دارد. (بنابراین، یکی کوئتسال کوتل «است»؛ آنها ستون های هرکول «هستند»).

ص:۱۳۲

بگذارید نشانتان دهم. از دو نقاش خواسته می شود که دیوارهای شرقی و غربی یک کتابخانه علمی را با دیواره نگارهایی با اسامی به ترتیب قانون اول نیوتن و قانون سوم نیوتن تزیین (نقاشی) کنند.

این نقاشی ها وقتی از کار درآیند، بدین شکل خواهند بود:

الف

ب

به عنوان شکل، این آثار هیچ تفاوتی با هم ندارند: خطی مشکی و افقی با زمینه ای سفید که از هر بعد و عنصری بزرگ است.

نقاش ب اثر خود را این گونه توضیح می دهد: توده ای که به سمت پایین هجوم آورده اند، با توده ای که به سمت بالا می روند، روبه رو می شوند: توده پایینی به طور مشابه و مخالف به بالایی واکنش نشان می دهد. نقاش الف

این گونه اثر خود را توصیف می کند:

خطی که در فضای کار وجود دارد، مسیر قسمتی جدا افتاده است. این مسیر از لبه ای تا لبه دیگر ادامه دارد تا حس «فرای چیزی رفتن» را القا کند. اگر در داخل فضا پایان یابد یا آغاز شود خط انحنا پیدا می کند: و این دقیقاً شبیه لبه های بالایی و پایینی است؛ زیرا اگر به یکی از آنها نزدیک تر بود، باید فشاری از جایی وجود داشته باشد و این مسئله با در نظر گرفتن مسیر بخش جداافتاده تطابق ندارد.

از این شناخت های هنری، مسائل دیگری مشتق می شود. با در نظر گرفتن خط وسطی به عنوان یک لبه (روبه رویی توده با توده) به تشخیص نیمه بالایی و پایینی تصویر به شکل مربع هایی نیاز داریم که از یکدیگر جدا هستند و نه الزاماً دو توده که خط، لبه یکی از آن هایی است که به بالا یا پایین در داخل فضای خالی بیرون زده است. اگر خط، لبه است، پس نمی توانیم کل فضای نقاشی را واحد فرض کنیم، بلکه متشکل از دو شکل یا یک شکل و یک بی شکل است. می توانیم کل فضا را با در نظر گرفتن مسیر افقی وسط به عنوان خط که لبه نیست، واحد فرض کنیم. البته این مسئله نیازمند تشخیص سه بعدی کل تصویر است. فضا می تواند کاملاً سطحی صاف با خطی بالایی (پرواز جت) یا پایینی (مسیر زیر دریایی) یا رویی (خطی) یا داخلی (شکاف) یا درونی (قانون اول نیوتن) باشد، در حالی که در مورد اخیر، فضا، سطحی صاف نیست، بلکه قسمت عرضی شفافی از فضایی مطلق است. تمامی این ویژگی های گزاره ای را می توان از طریق فرض خطوطی عمودی در کل فضای تصویر آشکار کرد. پس با تکیه

بر بنـد گزاره ای قابل کاربرد، کل فضا از نظر هنری مسـدود می شود یا عضو افقی دیگر در آن مشاهده نمی شود. اگر خط را درون فضـا فرض کنیم، لبه هـای تصویر واقعـاً لبه هـای فضا نخواهنـد بود. فضا ورای تصویر می رود، اگر خط خود باشـد و ما همان جایی هستیم که خط هست. در مورد شـکل ب، لبه های تصویر می توانند بخشـی از تصویری باشـند که در آن، توده ها مستقیم به سمت لبه ها می روند طوری که لبه های تصویر، لبه های خود هستند.

در این مورد، رأس هـای تصویر رأس توده است جز وقتی که توده هـا دارای چهـار رأس یعنی بیشتر از خود تصویر باشـند. در اینجا هر چهار رأس، بخشـی از اثر هنری هسـتند که بخشی از شـیء واقعی نبوده انـد. می توان گفت تصاویر توده مردم، ظاهر عکس است و با نگاه به تصویر ما به صورت ها نگاه می کنیم، ولی فضا صورت نـدارد و در خوانش الف، اثر بی صورت نگاه شـده اسـت و صـورت شـیء فیزیکی، بخشـی از اثر هنری به حساب نمی آیـد. تـوجه داشـته باشـید که در اینجـا چگـونه یک تشـخیص هنری، تشـخیص دیگری را به وجود می آورد و اینکه چگونه مطابق با تشخیصـی خاص از ما خواسته می شود آن را به دیگران ارائه دهیم و مانع از ارائه به برخی شویم. به علاوه، تشخیص خاص، تعیین کننده عناصر سازنده یک اثر نیز هست.

این تشـخیص های متفاوت با یکـدیگر ناهم خوانی دارنـد یا اینکه هر کـدام اثر هنری متفاوتی را خلق کرده انـد با اینکه هر اثر هنری دربردارنده شیء واقعی یکسان به عنوان بخشی از خود یا دست کم، بخش هایی از شیء

واقعی یکسان است. البته تشخیص های بی معنایی نیز وجود دارند.

فکر کنم که هیچ کس نتواند خط افقی وسط را «عشق گم شده کارگر» یا «معراج آراسموس قدیس» تعبیر کند. در نتیجه، توجه داشته باشید که چگونه پذیرفتن نوعی تشخیص به منزله مبادله دنیایی با دنیای دیگر است. به علاوه می توانیم با انتخاب فضای بالایی که شفاف و بی ابر است، به دنیایی شاعرانه قدم بگذاریم که در سطح ساکن آب در زیرش منعکس شده است و سفیدی از سفیدی با خطوط افقی خیالی جدا شده اند.

حال تستادورا که بر بال بحث حاضر ایستاده است، شکایت دارد که تمام آنچه می بیند، نقاشی است: مستطیلی سفیدرنگ با خطی مشکی در عرض خود. او تا چه میزان درست می گوید؟ آیا این چیزی است که او می بیند یا همه از جمله ما زیبایی شناسان همان را می بینیم.

پس اگر از ما بخواهد بیشتر از آن تصویر بگوییم و با اشاره نشان دهیم که این نقاشی (دریا و آسمان)، اثری هنری است، نمی توانیم پیروی کنیم؛ چون از هیچ چیز غافل نبوده است و بیهوده است اگر فرض کنیم او با اشاره ما به نقطه ای کوچک بگوید: «پس این است یک اثر هنری!». نمی توانیم تا وقتی که عبارات «دارای تشخیص هنری است» و «بنابراین، اثری هنری ساخته است» را یاد نگرفته است، به او کمک کنیم. اگر به این قدرت نرسد، هیچ وقت به آثار هنری نگاه نمی کند و شبیه کودکی خواهد بود که تکه تکه می بیند.

چه می شود که نقاشی های انتزاعی شبیه A هستند، ولی عدد ۷ خوانده می شوند؟

ص:۱۳۶

نقاشی انتزاعی «خیابان دهم» تأکید دارد که در اینجا هیچ چیز جز رنگ سفید و سیاه نیست و اینکه هیچ کدام از تشخیص های ادبی ما در اینجا کاربرد ندارند. پس وجه تمایز او با تستادورا که گفته های هنرستیزش با او هیچ فرقی ندارند، چیست؟ چگونه از نگاه او این اثر، هنری است و برای تستادورا، غیرهنری، زمانی که هر دو معتقدند چیز نادیدنی در اثر نیست؟ پاسخی که ممکن است به مذاق پاک انگاران هر طبقه ای خوش نیاید، در این واقعیت ریشه دارد که این هنرمند به جنبه فیزیکی نقاشی از طریق فضایی متشکل از نظریات هنری و تاریخ نقاشی های کهن و اخیر التفات داشته است؛ عناصری که برای تعالی آنها در اثر خود می کوشد. در نتیجه، اثر او متعلق به این فضاست و بخشی از این تاریخ به حساب می آید. او اندیشه انتزاعی را از طریق رد تشخیص هنری درک کرده و به دنیایی بازگشته است که به نظر او، این تشخیص ها ما را از میان برمی دارد.

چینگ یوآن که می نویسد:

قبل از اینکه آیین ذن را برای مدت سی سال مطالعه کنم، کوه ها را کوه و آب ها را آب می دیدم. هنگامی که دانش عمیق تری پیدا کردم، به جایی رسیدم که دیگر کوه ها، کوه نبودند و آب ها، آب. اکنون که به کُنه ماجرا پی برده ام احساس راحتی می کنم، چون یک بار دیگر کوه ها را کوه و آب ها را آب می بینم.

تشخیص او از آنچه دیده است، از نظر منطقی به نظریه ها و تاریخی وابسته است که رد می کند. تفاوت بین خوانش او و تستادورا که می گفت:

ص:۱۳۷

«این رنگ، سیاه و سفید است و دیگر هیچ» در آنجا ریشه دارد که او هنوز عبارت «دارای تشخیص هنری است» را به کار می برد. بنابراین، استفاده او از «آن رنگ سیاه، رنگ سیاه است» توضیح واضحات نیست؛ چون تستادورا در آن سطح نیست. مشاهده هنر نیازمند چیزی است که چشم از دیدن آن غافل است؛ فضای نظریه هنری یا دانش تاریخ هنر یا همان دنیای هنر.

۳

آقای اَندی وارهول، هنرمند پاپ (مردمی) جعبه های محصولات بریلو را نشان می دهد در حالی که مرتب در سوپرمارکت یا انبار روی هم چیده شده اند. به نظر می رسد از چوب ساخته شده و رنگ آمیزی شده اند تا شبیه مقوا شوند و چرا نه؟ به قول منتقد روزنامه تایمز، حالا که می توان بدل انسان را از برنز ساخت، چرا نتوان جعبه بریلو را از چوب ساخت؟ هزینه ساخت این جعبه ها هشت هزار برابر نمونه های واقعی آنهاست که البته توجیه خوبی، دست کم برای ماندگاری بیشتر آن است. در واقع، تولیدکنندگان محصولات بریلو با افزایش حداقل قیمت دست به ساخت جعبه های چوبی می زنند که اثر هنری به حساب نمی آید و وارهول آنها را از مقوا می سازد به گونه ای فقط هنری به نظر می رسند. پس ما احتمالاً پرسش درباره ارزش ماهوی را فراموش کرده ایم و اینکه بپرسیم چرا تولیدکنندگان بریلو نمی توانند هنر تولید کنند و چرا وارهول چیزی غیر از اثر هنری خلق نمی کند؟ خوب مطمئناً آثار او با دست ساخته شده اند. درست شبیه ترفند

ص:۱۳۸

پیکاسو که برچسب شیشه نوشیدنی «سوز» را روی نقاشی چسباند و اذعان داشت که هنرمند آکادمیک که درگیر تقلید دقیق است، باید به هدف خود یعنی شیء واقعی نرسد. بنابراین، چرا نباید از شیء واقعی استفاده کرد؟

هنرمند مردمی با تلاش فراوان، اشیای تولید شده با ماشین را با دست می سازد، مثلاً برچسب ها را روی قوطی قهوه نقاشی می کند. عبارت آشنای تحسین آمیز «ساخته شده به وسیله دست یا کار دست» را می توان شنید که هنگام مشاهده این اشیا از واژگان فرد راهنما کنار گذاشته شده است. البته تفاوت فقط در جنبه هنری نیست. فردی که از دل سنگ، سنگ ریزه می تراشد و اثری را با نام «توده سنگ ریزه» خلق می کند، نظریه کارگری ارزش را القا می کند تا بهای درخواستی خود را توضیح دهد.

پرسش اینجاست که چه چیزی آن را به هنر تبدیل می کند؟ اصلاً وارهول چه نیازی به ساختن این چیزها دارد؟ چرا فقط امضای خود را پای یکی از آنها نمی اندازد؟ یا اینکه یکی از جعبه ها را خرد کند و اسمش را بگذارد «جعبه خردشده بریلو» که شعاری علیه ماشینی شدن است یا اینکه یک جعبه بریلو را نشان دهد که عنوانش «جعبه خردشده بریلو» است که مهر تأییدی بر صنعت پلاستیک سازی است؟ آیا این مرد از تبار میداس است که هر چه لمس کند، به طلا یا هنر مطلق تبدیل می شود؟ آیا تمامی دنیا متشکل از آثار هنری پنهان است که همانند نان و شراب منتظر تجلی از طریق اسرار تاریک و تبدیل شدن به گوشت و خون آیین مقدس مسیح هستند؟ مهم نیست که جعبه بریلو اثر هنری خوب یا برجسته ای نیست، بلکه قابل تأمل این است که اصلاً هنر نیست. اگر هنر است، پس چرا

ص:۱۳۹

جعبه های بریلو روی هم انبار شـده نیسـتند؟ یا اینکه مرز بین هنر و واقعیت شکسـته شده است؟ فرض کنید فردی اشـیاء ساخته شده از جمله جعبه بریلو جمع می کند و ما آن مجموعه را به دلیل تنوع، مهارت و هر چیز دیگری تحسـین می کنیم. دفعه بعد، او هیچ چیز جز جعبه های بریلو نشان نمی دهد و ما از او انتقاد می کنیم که آثارت مبهم، تکراری و نوعی سرقت از خود است یـا ادعـا می کنیم که او درگیر روزمرگی و تکرار شـده است، درست ماننـد «مارینبـاد» یا اینکه او آنها را روی هم می چینـد و مسـیری باریک بینشان ایجاد می کنـد تا ما با گـذر از تکه های تاریک، راه خود را پیدا کنیم و آن را تجربه ای ناراحت کننده بیـابیم و دربـاره آن ماننـد کالاـیی معروف صـحبت کنیم که ما را اسـیر خود کرده است یا اینکه بگوییم ایشان هرم ساز مـدرن هستند. بله، ما این چیزها را درباره یک انباردار نمی گوییم.

یک انبار، گالری هنری هم نیست و فوری نمی توان جعبه های بریلو را از گالری که در آن هسـتند، همانند تخت راچنبرگ از رنـگ آن جـدا سـاخت. بیرون گـالری، آنهـا جعبه هـای مقوایی هسـتند، ولی تخت راچنبرگ وقتی از رنگ پاک شود، همان تخت قبل از تبدیل شدن به هنر است. اگر خوب به این مسـئله فکر کنیم، پی می بریم که هنرمند در واقع و الزاماً در تولید یک شیء واقعی صـرف، ناکـام مانـده اسـت. او اثری هنری خلـق کرده اسـت و اسـتفاده اش از جعبـه هـای واقعی بریلـو چیزی جز گسترش منابع در اختیار هنرمندان نیست، درست مانند وسایل در اختیار هنرمندان مانند رنگ روغن یا بوم؟

در آخر آنچه سبب تمایز بین جعبه بریلو و اثر هنری متشکل از جعبه

ص:۱۴۰

بریلو می شود، نظریه هنری خاصی است. این نظریه است که اثری را به دنیای هنر وارد می کند و از سقوط به دنیای اشیای واقعی حفظ می کند و به معنایی، بیشتر از هستی خود بهره برده است تا تشخیص هنری. البته بدون نظریه فرد نمی تواند اثری را هنری دریابد و برای مشاهده آن به عنوان بخشی از دنیای هنر باید درباره نظریه هنری و تاریخ نقاشی نیویورک اخیر دانش کافی داشته باشد. پنجاه سال پیش، هنر اخیر به حساب نمی آید، ولی همه چیز یکسان نیست همان طور که بیمه پرواز در Middle Ages یا پاک کن های تایپ Etruscan یکسان نیستند. دنیا باید خود را برای موارد خاص آماده کند که در آن، دنیای هنر، کمتر از دنیای واقعی نیست. این نقش نظریات هنری است که امروزه و همیشه، دنیای هنر و هنر را امکان پذیر می سازند. فکر کنم این مسئله برای نقاشان لاسکو که بر دیواره غار هنر می آفریدند، هیچ وقت اتفاق نیفتاده است مگر اینکه زیبایی شناسان نوسنگی در آن زمان حضور داشته باشند.

۴

رابطه دنیای هنر با دنیای واقعی، چیزی شبیه رابطه شهر خدا با شهر خاکی است. اشیا همانند افراد موجودیتی دوگانه دارند، ولی در نظریه حقیقی هنر نیز تعارض اساسی بین آثار هنری و اشیای واقعی دیده می شود. شاید این مسئله پیش از این، مورد توجه پیروان نظریه تقلید هنری نیز بوده است که با بی تجربگی، به غیرواقعی بودن هنر اعتقاد داشتند و تنها به این

ص:۱۴۱

نظر محدود بودند که تنها راه غیرواقعی بودن اشیای تقلیدی، بودن آنهاست بنابراین، آثار هنری الزاماً تقلیدی از اشیای واقعی هستند. این مسئله بسیار ظریف است. به همین دلیل، یتس می گوید: «حتی یک بار هم بدن خود را از اشیای طبیعی در طبیعت بیرون نخواهم کرد». البته این مقوله در حق انتخاب ریشه دارد. جعبه بریلو در دنیای هنر شاید جعبه بریلوی واقعی است که به وسیله عبارت «دارای تشخیص هنری است» مجزا گشته و یکی شده است.

در پایان دوست دارم درباره نظریه هایی صحبت کنم که آثار هنری را ممکن می سازد و بین آنها رابطه ایجاد می کند. به این دلیل، برخی از مشکل ترین پرسش های فلسفی ام را مطرح می کنم. اکنون به گزاره های دوتایی فکر می کنم که رابطه شان، «متضاد» است و بی درنگ، ما را به یاد این واژه دِموده می اندازد. گزاره های متناقض، متضاد نیستند؛ زیرا یکی از آنها باید به شیء خارجی اشاره داشته باشد و هیچ کدام از متضادهای دوتایی به اشاره به اشیای خارجی نیازی ندارند. هر شیء قبل از اینکه در ردیف متضادهای دوتایی بگنجد، باید دارای نوع خاصی باشد و حداقل یا حداکثر، یکی از دوتایی ها باید در مورد آن کاربرد داشته باشد. بنابراین، متضادها، متناقض نیستند؛ زیرا متناقض ها هم شکل کاذب اشیا در دنیای خارج هستند که متضادها نمی توانند باشند و هم اینکه برخی اشیا که جزو هیچ کدام از متضادها نیستند نمی توانند کذب باشند یا حتی اینکه برخی اشیا جزو هیچ کدام از متضادها به حساب نمی آیند مگر اینکه شیء دارای نوع صحیح باشد. پس اگر شیء دارای نوع درست باشد، متضادها مانند متناقض ها رفتار می کنند. اگر F و غیر F متضاد هستند، شیءO می باید

دارای نوع خاصK باشد قبل از اینکه هر کدام از این موارد کاربرد داشته باشند. اما اگر O، عضوی از K باشد، پس O یا F یا غیر F است به استثنای دیگری.

به نظر من، گروه دوتایی های متضاد که در مورد (O (KO کاربرد دارند، گروه گزاره های مربوط به K است. شرط لازم برای شیء نوع K آن است که حداقل یک جفت از متضادهای مرتبط با K در مورد آن کاربرد داشته باشند. اگر در واقع، شیئی از نوع K است، حداقل یا حداکثر یکی از دوتایی های متضاد مربوط به K در مورد آن کاربرد دارد.

اکنون به گزاره های مربوط به K در گروه K آثار هنری علاقه مند شدم. بگذارید F و غیرF را دوتایی متضاد در اینگونه گزاره ها در نظر بگیریم.

حال ممکن است در کل دوره های زمانی، هر اثر هنری یک غیر F باشد. از آنجا که هر چیزی هم اثر هنری و هم F نیست، هیچ گاه برای کسی اتفاق نیفتاده است که غیر F، گزاره مرتبط هنری باشد. غیر F بودن آثار هنری غیرنشان دار است. برعکس، تمامی آثار هنری تا دوره ای خاص G هستند و تا آن زمان برای کسی اتفاق نیفتاده است که چیزی هم اثر هنری باشد و غیر G. به علاوه، فرض بر آن است که G، مشخصه تعریفی آثار هنری هنگامی است که در واقع، قبل از پیش بینی G در مورد آن مورد اثر هنری به شمار آمده باشد. در هر دوی این موارد، غیر G را نیز می توان درباره آثار هنری پیش بینی کرد و G به خودی خود نمی تواند مشخصه معرف این گروه باشد.

بگذارید G را به جای «بازنمودی (تصویری) است» و F را به جای «اکسپرسیونستی است» به کار ببریم. در زمانی خاص، این موارد و

متضادهای آنها شاید تنها گزاره های مربوط به هنر با کاربردی حساس باشند. حال بیایید «+» را به جای گزاره خاص P و «−» را متضاد آن یعنی غیر P فرض کنیم. در پایان، ماتریسی شبیه زیر به دست خواهد آمد:

GF

+ +

+ −

− +

− −

در این ماتریس، ردیف نشان دهنده سبک های موجود است که هر کدام با اسامی خاص خود خوانده می شوند: اکسپرسیونیسم تصویری (مانند فاویسم)؛ غیر اکسپرسیونیسم تصویری (مانند اینگرس)؛ اکپرسیونیسم غیر تصویری (مانند اکسپرسیونیسم انتزاعی) و غیر اکسپرسیونیسم غیر تصویری (مانند آثار انتزاعی با حاشیه محکم). خلاصه اینکه با افزودن گزاره های مربوط به هنر، تعداد سبک های موجود را تا دو برابر افزایش می دهیم. البته پیش بینی اینکه کدام گزاره ها به متضادهای خود اضافه یا با آنها جای گزین می شوند، کار آسانی نیست. هنرمندی را فرض کنید که H را از نظر هنری، با نقاشی های خود مرتبط می داند. پس در واقع، هر دوی H و غیر H از نظر هنری، با کل نقاشی ها مرتبط باشند و اگر نقاشی او اولین اثر H است، پس هر نقاشی موجود دیگری غیر H است و کل جامعه نقاشی، غنی خواهد شد و البته فرصت های سبکی موجود دو برابر خواهند گشت. این غنی سازی

ص:۱۴۴

برگشت ناپـذیر جوهره در دنیـای هنر است که امکـان بحث دربـاره رافائل و دوکونینگ یا لیختن اشـتاین و میکلانژ را در کنار هم می دهد. هرچه نوعِ گزاره های مرتبط با هنر بیشتر باشد، افراد عضو دنیای هنر پیچیده تر خواهند شد و هرچه فردی بیشتر از جمعیت کلی دنیای هنر باخبر باشد، تجربه اش با اعضای آن گروه، بیشتر خواهد بود.

به همین ترتیب، توجه داشته باشـید که اگر گزاره هـای هنری M وجود دارنـد، همیشه ردیف آخر M مِنهـا است. این ردیف احتمالاً متعلق به پاک انگاران است.

آنها که بومشان را به قول خودشان از هرچه بدون ذات است، پاک کرده اند، اعتبارشان را از تصفیه جوهره هنر می دانند. البته این سفسطه آنهاست:

دقیقاً بسـیاری از گزاره های هنری صحت و سقمشان درباره نقاشی های تک رنگ مربعی مشابه اعضای دنیای هنر است و تنها تـا زمانی به عنوان اثر هنری وجود دارنـد که نقاشـی های «ناپاک» حضور داشـته باشـند. مشـخصاً می توان گفت که یک مربع سیاه اثر رِینهارت از نظر هنری، غنای «عشق مقدس و الحادی» اثر تایتیان را دارد.

این مسـئله، توصـیف خوبی برای بیشتر بودن کمتر است. مُد مورد علاقه ردیف های خاصـی از ماتریس سـبک است: موزه ها، کارشـناسان و دیگران جزو کسری دنیای هنر به حساب می آیند. اصرار بر این نکته که تمامی هنرمندان بازنمودی می شوند تا مثلاً شاید خود را به نمایشگاه برجسته

خاصی وارد کنند، ماتریس سبک موجود را به دو نیمه تقسیم می کند. پس برای رفع نیاز، روش های n۲ و ۲ ایجاد می شوند و موزه ها دیگر می توانند تمامی «رویکردهای» در پیش گرفته نسبت به این موضوع را نشان دهند. این مسئله صرفاً علاقه اجتماعی می طلبد: یک ردیف در ماتریس به اندازه دیگری، قانونی است. به نظر من، توفیق هنری شامل اضافه کردن احتمالی یک ستون به ماتریس است. سپس هنرمندان با رغبتی کم و بیش، موقعیت های پیش آمده را از آن خود می کنند و این، یکی از مشخصه های اساسی هنر معاصر است و برای آنهایی که با ماتریس آشنا نیستند، سخت یا شاید ناممکن است که موقعیت های به دست آمده خاص به وسیله آثار هنری را تشخیص دهند. این موارد بدون وجود نظریه ها و تاریخ دنیای هنر، اثری هنری نام نخواهند گرفت.

جعبه های بریلو همان طور وارد دنیای هنر شدند که شخصیت های «کمدی هنرمندان ماهر» به اُپرای «آریادن اوف ناکسوس».

۱.به سبب هر گزاره مرتبط با هنر که این آثار وارد دنیای هنر شدند، بقیه دنیای هنر در شکل دهی گزاره های متضاد موجود و مورد کاربرد درباره اعضای خود غنی تر شد. با رجوع مجدد به نظرهای هملت که این بحث را با آنها آغاز کردیم، می توانیم بگوییم که جعبه های بریلو، ما را به خودمان نشان می دهند، همان طور که هر چیز دیگری. همانند آیینه تمام نمای طبیعت، آنها آگاهی شاهان ما را از آنِ خود کرده اند.

ص:۱۴۶

چیستی هنر

استیون دیویس

برگردان: سید حسن اسلامی

تعاریف هنر

تعاریف هنر

بسیاری از تعاریف اولیه هنر، بیش از آنکه در پی تحلیل گوهری باشند که همه آثار هنری ــ و تنها آنها ــ واجد آن بودند، احتمالاً به قصد تأکید بر جنبه های چشم‌گیر یا مهم هنر برای شنونده‌ای که از پیش با این مفهوم آشنا بود، فراهم آمده بودند. در واقع، استدلال شده است که دیگر نمی توان هنر را موشکافانه تعریف کرد؛ زیرا در نمونه‌های هنری، گوهر تغییرناپذیری دیده نمی‌شود، ولی از سویی، این دیدگاه در تبیین وحدت این مفهوم با دشواری هایی روبه‌رو می شود، برای مثال، شباهت‌های میان آنها برای تشخیص آثار هنری از دیگر اشیا کفایت نمی کند و از سوی دیگر، این امکان جذاب را نادیده می گیرد که هنر را می توان براساس ارتباط میان فعالیت های هنرمندان، تولیداتی که پدید می آیند و شنوندگانی که آنها را دریافت می کنند، تعریف کرد.

ص:۱۴۷

دو دسته از دهه ۱۹۷۰ میلادی مشهور شده اند: تعاریف کارکردگرا و دیگری، تعاریف رویه‌گرا. دسته نخست، تنها آن چیزی را هنر به شمار می آورد که کارکردی را که برای آن، ما هنر را داریم، تأمین کند که معمولاً ـ این کارکرد، فراهم آوردن تجربه زیبایی شناختی تلقی می شود. دسته دوم، آن چیزی را هنر به شمار می آورد که از طریق عاملی که رویه های مناسبی را به کار می گیرد، غسل تعمید یافته باشد (و به این ترتیب، شایسته نام اثر هنری گردد.) در تقریری که عاملان، اقتدار و اتوریته خود را از جایگاه خود در میان نهادی غیررسمی، یعنی «عالم هنر» به دست می آورند، رویه‌گرایی به عنوان نظریه نهادی شناخته می شود. این راهبردهای مربوط به تعریف، در عمل اگر نگوییم، در نظر مخالف یکدیگرند؛ زیرا رویه‌های مربوط، گاه جدای از یا مخالف با کارکرد ادعایی هنر به کار گرفته می‌شوند. این نظریه‌ها در آن صورت، آشکارا در این باب که برونداد، هنر است، اختلاف خواهند داشت.

به حساب آوردن ویژگی متغیر تاریخی یک تعریف، ممکن است شکلی ارجاعی به خود بگیرد؛ به این معنا که چیزی را هنر بداند، درصورتی که در ارتباط مناسبی با آثار هنری پیشین قرار گیرد: جایگاه یک اثر در میان سنت مقبول هنر ــ آفرینی است که اثری را هنری می سازد. نظریه‌هایی که در دهه ۱۹۸۰ میلادی گسترش یافتند، غالباً این شکل را به خود گرفته اند. آنها به روش های گوناگون، به پیوند حیاتی میان اثر هنری و مجموعه آثار مقبول هنری مثل، موضوع شیوه ای که با این قصد فراهم آمده است که به گونه خاصی یا به سبک مشترک آن نگریسته می‌شود یا آنکه به وسیله راوی

خاصی پدید آمده است.

۱. تعاریف

۲. تعاریف اولیه هنر

۳. کارکردگرایی و رویه گرایی.

۴. تعاریف ارجاعی

۵. تعاریف

۱. تعاریف

۱. تعاریف

اگر مقصود از تعریف هنر، تسهیل شناسایی بی ابهام آثار هنری باشد، در آن صورت باید (چنین تعریفی) یک ویژگی یا مجموعه ای از ویژگی‌هایی را که هر اثر هنری و همه آثار هنری دارند و انحصاراً مختص به آنهاست، یعنی جنبه یا منظومه ای از جنبه هایی که همه آثار هنری را معیّن می سازد و تنها آنها را معیّن می سازد، متمایز کند. چنین تعریفی، «واقعی» یا «ذاتی» نامیده می شود. این تعریف، یک یا چند شرط ضروری را که در کنار یکدیگر برای تعیین هر نوع مورد بحث کافی است، مشخص می سازد.

تعاریف می توانند افزون بر شناسایی بی ابهام، هدف های دیگری داشته باشند و ازاین رو، به موشکافی بیشتری افزون بر هدف های انتخاب شده، نیاز نخواهند داشت. ما ممکن است به تعریفی صرفاً به قصد دانش بنگریم. برای مثال، به منظور جست وجوی دسته بندی دقیق و منظم اشیا، ممکن است مقصودمان تعریف معنای یک اصطلاح باشد و بخواهیم از چنین شیوه های تعریفی به عنوان وسیله مناسب دست یابی به آن هدف استفاده

ص:۱۴۹

کنیم، مانند نشان دادن، برشمردن بیان معانی واژه نامه ای، ارجاع به پارادایم‌ها یا آنکه می توانستیم خواستار آن باشیم که معنای جدیدی را توصیف کنیم یا اصطلاحی را از طریق تقیید و تصریح به کار گیریم، چه برای هدفی معین (در موردی که گاه تعریف «عملیاتی» خوانده می شود) یا معنای آن (همچون تعاریف بازنگرانه). در عوض، ممکن است نگران متمایز ساختن جنبه‌های سنخ نمای (تیپیکال) چیزی یا ویژگی‌هایی که در استفاده ما از آن شیء مهم هستند، باشیم این تأکیدها ممکن است بعضاً به تعاریفی بینجامد که توجه را به جنبه های غیرذاتی شیء جلب می کنند. همان گونه که از لیست پیداست، در مواردی وظیفه تعریف صرفاً وصفی و در موارد دیگری، تنظیمی است، در مواردی تعریف دل مشغولی، شیوه جهان است، آن گونه که هست و در مواردی، درگیر کاربست های زبان شناسانه، در مواردی به وسیله علایق ما کنترل می شود و در مواردی دیگر، به مقدار زیادی از آنها مستقل است.

۲. تعاریف اولیه هنر

۲. تعاریف اولیه هنر

بسیاری از نظریه های مشهور هنر که در گذشته ارائه شده اند _ مفهوم هنر افلاطون به عنوان «mimesis» (محاکات یا بازنمود)، نگرش تولستوی به هنر به عنوان ارتباط احساس، تقریر کلایوبل از هنر به عنوان فرم چشم گیر _ هنگامی که به عنوان تعریف واقعی تلقی شوند، خیلی آشکارا شکست می خورند. اگر مفاهیم کلیدی عمدتاً چنان تفسیر شوند که همه آثار هنری نتوانند ذیل آنها بگنجند، این مفاهیم نیز ناگزیر اشیایی را دربرمی گیرند که اثر هنری نیستند. اگر اصطلاحات اصلی مضیق خوانده شوند، در آن

صورت، باز هم آنها مطمئناً به نظر می‌رسد که مواردی را دربرمی گیرند که هنر نیستند، همان گونه که شامل مواردی نمی شوند که عموماً به عنوان هنر پذیرفته شده اند. بهتر آن است که این دیدگاه ها به عنوان رهیافت‌هایی برای تفسیر هنر تلقی شوند یا مشخص کننده های جنبه‌های مهم یا ارزشمند هنر در نظر گرفته شوند، نه به عنوان تعاریف واقعی. در واقع، این روح (اثر هنری) است که در همه تعاریف ارائه شده است.

این نظریه‌ها برای مخاطبی که بیشتر در شناسایی هنر مهارت یافته، عنوان شده است و آن فهم مشترک را مفروض گرفته است. آیا رهیافت دقیق تری برای تعریف هنر ممکن است؟ موریس وایتس (۱۹۵۶) به گونه ای معروف و تأثیرگذار استدلال کرده است که هنر ذات ثابتی ندارد و درنتیجه، تعریف واقعی هنر نتیجه بخش نخواهد بود. او خاطرنشان می‌سازد هنگامی که نگاه می کنیم، ویژگی مشترکی میان همه آثار هنری نمی یابیم. هنرآفرینی، خلاقانه است و درنتیجه، ضرورتاً تلاش شخص تعریف کننده را برای منجمد ساختن آنچه روندی جاری است، درهم می شکند. وایتس، وحدت مفهوم هنر را براساس ایده شبکه «مشابهت های خانوادگی» ــ مفهومی که او از تحقیقات فلسفی ویتگنشتاین برگرفته است ــ تبیین می کند. آثار هنری به گونه‌ای مناسب براساس مشابهت‌هایی که آنها را به یکدیگر پیوند می دهد، کنار هم جمع می شوند، هرچند یک ویژگی یا مجموعه ای از ویژگی ها که همه آنها در آن شریک باشند، وجود ندارد.

دیدگاه اثباتی وایتس، با مشکلاتی روبه‌رو می شود مشابهت نمی تواند مبنایی برای بازشناسی آثار اولیه هنری فراهم آورد؛ زیرا اینها نیاکان هنری

ص:۱۵۱

ندارنـد تا بتواننـد مشابه آنها باشـند. همچنین ارجاع به مشابهت، جایگاه آثار بسـیار متأخر هنری را تبیین نمی کنـد. پاره‌ای آثار همچون هنری حاضری،(۱) با آثار بازنمایانه، بیش از آنکه مشابه آثار هنری باشند، مشابه اشیایی هستند که هنری به شمار نمی رونـد. برای مثـال، فیلم هـای هنری بیشتر شبیه سـریال‌های آبکی تلویزیونی یا فیلم های ویـدئویی خانگی هسـتند تا تنـدیس‌ها. شخص مخالف این اعتراض ممکن است همچنان اصرار ورزد که تنها شماری، انواعی یا درجه هایی از مشابهت در ایجاد طبقه بندی اشـیا به عنوان هنر مهم هسـتند. با این همه، برشـمردن و روشن ساختن انواعی از مشابهت که در تعیین چیزی به عنوان اثر هنری به شـمار می‌آید، خود، بازگشت به تعریف است؛ زیرا شـخص ناگزیر از معیّن ساختن مجموعه مشابهت‌هایی خواهد بود که برای تعیین چیزی به عنوان اثر هنری، لازم و ضـروری هسـتند. اعتماد وایتس به مفهوم شـباهت نمی‌تواند جای گزین نیاز به تعاریف نوعی(تیپیکال) شود که وی آن را غیرممکن ندانسته است.

در برخـورد بـا (این اعـتراض)، آن ویژگی‌هـای مهم محسـوس در همه آثـار هنری دیـده نمی شـود. اگر چنین باشـد، این نکته کمکی بر ضـد نظریه‌هـایی به شـمار خواهـد رفت که وایتس علاقه پرشوری برای جنـگ بـا آنها داشت؛ یعنی نظریه هایی که پیشنهاد می کنند هنر می تواند بر مبنای ویژگی‌های زیباشناختی مشترک تعریف شود؛ ویژگی‌هایی که تصور می شود مستقیماً بر حواس پدیدار می شوند، ولی روشن نیست که وایتس به دلیل آنکه

۱- Ready Mades.

ویژگی های مربوط ممکن است مشهود نباشد، امکان ناپذیری تعریف هنر را نشان داده باشد. (کسی نمی تواند صرفاً به وسیله بررسی ظاهر افراد، عموها را از دیگر افراد مذکر تشخیص دهد، ولی این مطلب نشان نمی دهد که مفهوم «عمو» تعریف ناپذیر است.) منطقی است که انتظار داشته باشیم گونه‌ای رابطه پیچیده و نامشهود میان آفرینندگان، آنچه می آفرینند و مخاطبانی که آنها را دریافت می کنند، در پس تعریفی از هنر نهفته باشد. درنتیجه، اگر هم وایتس در ادعای خود مبنی بر اینکه ما ویژگی مشترکی میان همه آثار هنری نمی بینیم، درست باشد، این ادعا نشان نمی‌دهد که هنر تعریف ناپذیر است.

درباره ادعای بالاتر وایتس که تعریفی واقعی از هنر به وسیله خلاقیت هنرمند رد می شد، چه می توان گفت؟ باز این ادعا تنها در صورتی پذیرفتنی به نظر می‌رسد که بر ضد تعاریفی به کار روند که فرض می کنند آثار هنری باید دارای ویژگی های زیباشناختی باشند (با فرض وجود مجموعه ای معین از آنها). تعریفی مرتبط با هنرمندان، فرآورده هایشان و مخاطبان، ممکن است به سادگی با انواع نوآورانه هنر سازگار شود؛ زیرا چنین تعریفی بیشتر بر متن آفرینش و دریافت تأکید می کند تا بر ساخت اثر درگیر در این دادوستد.

من بر این باورم که نه استدلال وایتس و نه این واقعیت که بسیاری از بالغان به مفهوم مشت پرکنی از هنر چنگ زده اند، بی ارتباطی یا امکان پذیری تعریف هنر را نشان نمی دهند. افزون بر این، از آنجا که درباره جایگاه هنری بسیاری آثار آفریده شده در قرن بیستم و ادعای هنری بودن آنها به صورت

داغی محل بحث است، نیاز آشکاری به چنین تعریفی به چشم می خورد. پاره‌ای از هنرمندان، آگاهانه آثاری آفریده اند و مرز میان هنر و غیرهنر را به چالش کشیده و این پرسش را برانگیخته اند که «واقعاً این اثر، هنری است؟» اگر می توانستیم هنر را تعریف کنیم، وسیله ای در اختیار می داشتیم تا مشاجره‌های مربوط به «موارد سخت»ی از این دست را حل کنیم، حتی اگر تلاش برای فورموله نمودن تعریفی از این دست احتمالاً همچنان بحث برانگیز بماند. به وسیله جست‌وجوی چنین تعریفی، ما می توانیم درک عمیق تری از هنر و متن آن به دست آوریم. درحالی که استدلال های وایتس تأثیرگذار بوده‌اند و بر امکان‌ناپذیری تعریف هنر همچنان تأکید می شود، شمار کتاب‌هایی که تعاریف جدیدی ارائه می کنند، نشان می‌دهد که براساس گزارش هایمرگ این کار بسیار اغراق آمیز بوده است.

ممکن است گفته شود بیش از آنکه این نکته برای ما مهم باشد که به وسیله به کارگیری معیار مستقلی که از تعریف خاص به دست آمده است، کشف کنیم که این آثار هنری هستند، برای ما مهم آن است که تصمیم بگیریم چه چیزهایی آثار هنری به شمار می روند. من این پاسخ را نادرست به شمار می آورم. ماهیت هنر، به عنوان جنبه ای از فرهنگ، به دلیل پیروی از علایق و داوری‌های انسانی، به صورت اجتماعی پی ریزی شده و از نظر تاریخی انعطاف پذیر است.

اگر ماهیت هنر وابسته به دل مشغولی‌ها و تجربه‌های انسانی و متأثر از آنها باشد، این نکته در تعریفی مناسب مد نظر قرار خواهد گرفت. چنین تعریفی می تواند در سامان دادن تصمیم ما مبنی بر تخصیص مواردی معیّن

ص:۱۵۴

و دشوار به این یا آن شیوه مؤثر باشد. حتی اگر این ما باشیم که تصمیم می گیریم چیزی را هنر بدانیم یا نه، نتیجه نمی‌دهد؛ زیرا این تصمیم می‌تواند یکسره دلبخواهی باشد؛ زیرا باید میان جایی که معنایی اضافی برای اصطلاحی کهن می سازیم و جایی که تصمیم می گیریم پاره ای موارد بحث برانگیز را در کنار پارادایم‌های مقبول، تحت همان چتر مفهومی قرار دهیم، تفاوتی نهادین باشد.

۳. کارکردگرایی و رویه گرایی

۳. کارکردگرایی و رویه گرایی

بسیاری از تعریف‌هایی را که در دهه‌های اخیر ارائه شده‌اند، می توان به عنوان کارکردگرا یا رویه‌گرا دسته‌بندی کرد. براساس تعریف‌های کارکردگرا، اهمیت مرکزی را به این شرط ضروری می دانند که آثار هنری، هدف یا اهداف شاخص هنر را تأمین می کنند، درحالی که تعاریف رویه‌گرا تأکید دارند که این آثار طبق قرارداد و تجربه‌های معیّن اجتماعی ساخته شده اند. تعریفی مرکب از این شرایط ضروری و همچنین دیگر شرایط، ممکن است، ولی در عمل، این دو نوع تعریف با یکدیگر ناسازگارند؛ زیرا رویه‌هایی که معمولاً به وسیله آنها به اثری موقعیت هنری اعطا می شود، برای آفرینش آثاری به کار رفته‌اند که در تأمین کارکردهای سنّتی هنر شکست می خورند. در واقع، ممکن است فقراتی به عنوان هنر عرضه شوند، هرچند هدفشان مخالف با تلاش برای قدردانی از آنها به شیوه راست کیشی باشد. پاره‌ای از کارکردگرایان، تعاریف خود را با این هدف ارائه می‌کنند تا چنین آثاری را از قلمرو هنر خارج سازند، درحالی که رویه‌گرایان قصد دارند آنها

را وارد قلمرو کنند. این رهیافت‌ها همچنین در زمینه ارتباط میان آنچه هنر قلمداد می شود و ارزش هنری‌ای که می‌تواند داشته باشد، اختلاف نظر دارند.

کارکردگرایان، بهره‌مندی از درجه ای از ارزش زیباشناختی را که براساس موفقیت یک فقره در تأمین یک یا چند کارکرد هنر محاسبه می شود، شرط اساسی در صلاحیت آن برای کسب عنوان هنر می‌دانند، حال آنکه رویه‌گرایان، ارزیابی هنری یک اثر را جدا از تعیین جایگاه هنری آن می دانند. تعریف رویه‌گرا کاملاً توصیفی است و درباره اهمیت هنر یا درباره دلایلی که ممکن است شخصی را چنان مقتدرانه به اعطای موقعیتی هنری به این شیء به جای آنکه هدایت کند، کمتر سخنی برای گفتن دارد، برعکس، تعریف کارکردگرا، تعریفی تجویزی است.

مونروئه سی. بردزلی(۱) (۱۹۸۲) که یک کارکردگراست، اثر هنری را یا به عنوان تنسیقی از شرایط موردنظر معیّن می سازد که قابلیت ارائه تجربه زیباشناختی ارزنده برای شاخصه برجسته زیباشناختی آن را داشته باشد یا (به طور ضمنی) تنسیقی باشد که به صورت الگووار (تیپیکال) به قصد داشتن چنین قابلیتی فراهم آمده باشد. تقریر کارکردگرایی جدیدتری به وسیله رابرت استکر(۲) (۱۹۹۴) ارائه شده است که طبق آن، یک فقره در زمان (t) هنگامی اثر هنری به شمار می رود که تنها (a) یکی از فرم های اصلی هنر در زمان (t) باشد یا (b) آن شیءساخته شده ای باشد که در تأمین کارکرد متعلق به مجموعه کارکردهای اساسی فرم های هنری به درجه عالی

۱- Monroe C. Beardsly.

۲- Robert Stecker.۲.

برسد (چه در یک فرم مرکزی هنری باشد و چه نباشد، چه به قصد تأمین چنان کارکردی فراهم آمده باشد و چه نباشد).

تقریرهای کارکردگرا با دشواری ها و مشکلاتی روبه‌رو می شود که برخی از آنها عبارتند از:

۱. مشخص کردن کارکردهای هنر از نظر بردزلی. هدف اصلی هنر فراهم آوردن تجربه زیباشناختی است.

۲. اعتراف به اینکه هم هدف هنر ممکن است در طول زمان تغییر کند و هم اینکه متن تاریخی آفرینش هنری بر شاخصه زیباشناختی آن شیء و در نتیجه، بر جنبه کارکردی آن تأثیر بگذارد. تاریخی‌گری ارائه شده به وسیله شاخص زمانی استکر، با این هدف طراحی شده است که این گونه ملاحظات را مدنظر قرار دهد.

۳. تبیین نقص کارکردی آثار هنری بسیار ضعیف. هم بردزلی و هم استکر این مسئله را تبیین می کنند، به این صورت که اجازه می دهند چیزی به قصد تأمین هدف یا هدف های هنر بتواند اثری هنری شود، حتی اگر به قصد تحقق نباشد.

۴. حل جایگاه موارد دشوار که پیش تر به آنها اشاره شد. بردزلی نمی پذیرد که آثار دوشان(۱) آثار هنری باشند، درحالی که استکر استدلال می‌کند که آنها در چارچوب عرصه تاریخی ـ هنری خود، کارکردهای مقبول هنری را تأمین کرده‌اند (مانند ارجاع به گونه‌ها و کارهای هنری پیشین و شورش بر ضد آنها). او می‌گوید که این آثار در زمان های گذشته نمی

۱- Marcel Duchamp.۳.

توانستند کارکردهای مشابهی را تأمین کنند.

۵. مفصل‌ترین تقریر رویه‌گرا، نظریه نهادی است که به دست جرج دیکی(۱) گسترش یافته است. آخرین تعریف او (۱۹۸۴) این گونه پیش می رود: الف) هنرمند کسی است که آگاهانه در ایجاد یک اثر هنری مشارکت می کند. ب) اثر هنری، گونه ای شیءساخته شده به وسیله انسان است که به همه عالم هنر عرضه می‌شود. ج) عامه، مجموعه ای از افراد است که اعضای آن تا اندازه ای آماده فهم چیزی هستند که به آنها عرضه شده است. د) دستگاه عالم هنر، چارچوبی است برای ارائه یک اثر هنری به وسیله یک هنرمند به عامه عالم هنر. «عالم هنر»، بستری تاریخی و اجتماعی است که به وسیله تجربه‌ها و قراردادهای متغیر هنر، میراث آثار هنری، نیت های هنرمندان، نوشته های منتقدان و مانند آن پدید می آید.

رویه‌گرا، با دشواری‌هایی از این دست روبه رو می‌شود:

۱. نشان دادن این مطلب که رویه های مربوط تثبیت شده اند و در تقریر نهادی، اثبات اینکه آنها نهادی غیررسمی را که از نهادهای مشابه با هدف های دیگر متمایز است، مشخص می کنند.

۲. به شمار آوردن جایگاه هنری آثاری که هرگز به عامه عرضه نشده اند. یا این قصد در میان نبوده است، از جمله آثار هنرمندان منزوی، آثار هنرمندان پیشین در تاریخ و آثار دیگر افرادی که خارج از مرزهای به رسمیت شناخته شده عالم هنر کار می کنند، مانند قلاب دوزان. براساس تعریف دیکی، عرضه فعال اثر لازم نیست، بلکه کافی است از نوع مناسب عرضه باشد. همچنین او می‌پذیرد که پاره‌ای آثار پس از آفرینش به وسیله

۱- George Dickie.

نهاد هنری به عنوان آثار هنری شناخته شوند.

۳. پرهیز از دور باطل در تعیین رویه ها، یا نهادی که در آنها به کار گرفته می شوند، بی آنکه تولیداتی که آنها را آثار هنر فرض کنند. دیکی مدعی است که مسئله دور در تقریر او خوش خیم و قابل حل است.

۴. حل جایگاه موارد دشواری که پیش تر به آنها اشاره شد. دیکی این را یکی از امتیازهای نظریه خود می شناسد که با آثار حاضری دوشان سازگار است، ولی کسی ممکن است تعجب کند که تقریر رویه‌گرایی، توانایی تبیین چیزی را داشته باشد که خود، این گونه موارد دشوار را پدید آورده است.

۴. تعاریف ارجاعی

۴. تعاریف ارجاعی

نظریه وایتس مبنی بر اینکه چیزی می تواند به سبب مشابهت با آثار دیگر (قبلی) هنری، اثری هنری به شمار رود که به صورت غیرمستقیم ویژگی تاریخی هنر_ آفرینی را تأیید می کند. هنرمندان غالباً به نیاکان خود نزدیک می شوند، به آنها ارجاع می دهند یا برضدشان واکنش نشان می دهند. افزون بر این، آنچه هنر را تشکیل می دهد و آنچه در چارچوب هنر می تواند انجام شود، به آنچه هنر بوده و آنچه در چارچوب هنر در گذشته انجام شده است، بستگی دارد. هنر گذشته دور یک فرهنگ، برخلاف استمرار روندی که یکی را به دیگری می پیوندد، ممکن است در موارد بسیاری با هنر امروزی آن متفاوت باشد. ویژگی تاریخی هنر از دهه ۱۹۵۰میلادی به بعد، به صورت فزاینده ای مورد قبول زیباشناسی فلسفی قرار گرفت. تلاش متأخرتر در یک تعریف، این نکته را منعکس می سازد.

در طرح واره‌ای ساده، تعریف تاریخی هنر دارای دو بخش است: بخش

نخست، توضیح می دهد که چگونه آثار اولیه در تاریخ به عنوان هنر شناخته شدند _ شاید به وسیله تصریح یا به سبب آنکه آنها کارکرد مناسبی ارائه می کردند _، دوم، بخش ارجاعی بیان می دارد که چیزی اثر هنری به شمار می رود، که در ارتباط مناسبی با هنری که بر آن مقدم است، قرار گیرد. ارتباط مناسب به گونه‌های مختلفی بیان شده است. برای مثال، یک تعریف کارکردگرای تاریخی نگرانه مناسب، ممکن است ارتباط را استمرار میان کارکردهای (موردنظر، اصلی، مهم) اثر کنونی و کارکردهای (موردنظر، اصلی، مهم) اثر گذشته تفسیر کند. تعریف رویه گرایی که به خوبی تاریخی نگر باشد، ممکن است ارتباط را میان رویه‌هایی که درباره اثر کنونی اعمال می‌شود، با رویه‌هایی که به گونه‌ای موفقیت آمیز در اعطای موقعیت هنری به آثار قبلی اعمال می شدند، قرار دهد. (هم اکنون جنبه تاریخی نگرانه ای را که استکر به کارکردگرایی بخشید، بیان کردم. نظریه نهادی مستعد این کار است و می تواند به وسیله کاری مشابه اصلاح شود).

پاره ای تعاریف تاریخی نگر برآنند که ارتباط را نه براساس کارکرد تعریف کنند و نه رویه. جرولد لوینسون(۱) (۱۹۷۹) ارتباط توضیح دهنده را براساس سلوک مورد نظر کاندیدا تعریف می کند _ اثر هنری چیزی است که: «به طور جدی قرار بوده است به عنوان اثر هنری تلقی شود»؛ به این معنا که هر طور با آثار هنری پیشین به گونه‌ای درست رفتار می‌شود یا می شده است (سلوک معنایی، اخذ، مقابله با آن یا تقرب به آن)، با این اثر نیز رفتار شود _ جیمز کارنی(۲) (۱۹۹۱) ارتباط توضیح دهنده را سبک مشترک معرفی

۱- Jerrold Levinson.

۲- James Carney.

می کنـد: چیزی اثر هنری است که اگر و تنهـا اگر بتوانـد به گونه ای منـاسب و روشن از یک یا چنـد جنبه گوناگون معینی با سبک یا سـبک‌های معمول حال یا گذشـته که به وسـیله آثار هنری قبلی ارائه شـده اند، مرتبط شود. نوئل کارول(۱) (۱۹۹۳)، ارتباط وحـدت بخش را اسـتمرار روایی می دانـد، هرچند وی انکار می‌کند که این را به عنوان تعریف پیشـنهاد کرده باشد. از نظر او، چیزی اثری هنری به شـمار می رود که بتوانـد به تجـارب هنر ـ آفرینی قبلی و زمینه‌هـای آن متصـل شود و یک راوی متعهد به دقت تاریخی نشان دهد که آن اثر به عنوان برونداد پذیرفته شده شـیوه‌های قابل شناخت تفکر و آفریدن گونه ای که هم اینکه عمومـاً هنری قلمـداد شـده، فراهم آمـده است. اگر دربـاره مـاهیت هنری متنی که کاندیـدا از آن سـر برآورده است، اختلاف نظر باشـد، در آن صورت بایـد به فرا روایت رجوع کنیم. فراروایت آن متن را به راه تجارب، رویه‌ها و روندهای عالم هنر مورد تصدیق، پیوند می‌دهد و این اختلاف حل می‌شود.

جزئیـات هریـک از این نظریه ها می توانـد منتقـدانه آزموده شود. برای مثال، کسـی ممکن است بپرسـد آیا لوینسون می تواند میـان نیت ـ هنر و دیگر نیت هـایی که به صـورت مشـابهی این نگرش را فرا می خواننـد که چیزی گـویی هنر است، بی آنکه مسـتقیماً یا غیرمسـتقیم تفاوت بگـذارد؟ اثری که گویی هنر است، بی آنکه مسـتقیماً یا غیرمسـتقیم به هنگام پدیـد آوردن آن، نیت هنری در میـان بوده باشـد، دیگری ممکن است این نکته را در نظر بگیرد که آیـا کارنی می توانـد مفهوم سـبک هنری را تحلیل کند یا کارول می تواند مفهوم مربوطه استمرار روایت را بدون مصادره به مطلوب گسترش

ص:۱۶۱

۱- Noel Carroll.

دهد؟ (البته یک نظریه پرداز ممکن است به وسیله تعمیم بخش ارجاعی تعریف، از چنین پرسش‌هایی بپرهیزد و بگوید: چیزی، اثر هنری است که اگر و تنها اگر در پیوند هنر _ آفرینی مناسبی با کارهای قبلی قرار بگیرد. این رهیافت، این اعتراض‌ها را برطرف می کند، هرچند به قیمت تهی ساختن تعریف متن).

در اینجا به جای پی گیری چنین مسائلی، به نکته ای درباره راهبرد کلی اشاره می کنم. به نظر می رسد که بیش از یک سنّت هنر _ سازی و احساس وجود داشته باشد. همچنین آنچه ممکن است چیزی در زمانی معین در یک سنت امکان‌پذیر باشد، ولی در همان زمان یا زمانی دیگر، در سنّت‌های دیگر امکان‌پذیر نباشد. تعریف‌های ارجاعی به وسیله، مرتبط ساختن چیزی به شکلی مناسب، به سنتی معیّن توضیح می دهند که چگونه اثری هنری پدید می‌آید. این گونه تعریف‌ها در بهترین حالت، ناکامل هستند؛ زیرا تلویحاً متضمن بار تبیینی بسیاری هستند و سنّت هنری را تعریف نمی کنند. اگر چیزی تنها در یکی از سنت های متعدد ممکن، اثری هنری باشد، در آن صورت تا هنگامی که مبنایی برای تفکیک میان سنت های هنری از دیگر روندها یا تجربه‌های فرهنگی به لحاظ تاریخی مستمر فراهم نشود و نیز تا هنگامی که مبنایی برای متمایز ساختن سنّتی هنری از سنّت هنری دیگری فراهم نیامده است، مفهوم هنر کاملاً روشن نخواهد شد.

فکر می کنم که دو گونه تلاش برای نادیده گرفتن این نکته ناکام می ماند: نخست، منحصر دانستن هنر تنها به عنوان یک سنت فرهنگی، مانند آنچه از اروپای غربی برآمده است و نادیده گرفتن دیگر فرهنگ‌ها صرفا به

عنوان تولیدکنندگان نا_ هنر(۱) که کارکردهایی مشابه کارکردهای هنر دارد. این گونه هم خطاست و هم توهین آمیز و حتی اگر ما برای بیشتر مردم سنّت های هنری انسانی را بپذیریم، انکار امکان هنر غیرانسانی، غیرزمینی، عاقلانه نخواهد بود، دوم، این خطاست که نظر دهیم تعریف پیشنهاد شده اجازه می‌دهد که چیزی اثر هنری باشد، اگر به گونه ای مناسب در پیوند با هر نوع آثار هنری و در هر سنت هنر _ آفرینی قرار گیرد؛ زیرا در این صورت، آن آثار، بی ارتباط با متن خواهد شد. این مسئله قانع کننده نیست؛ چراکه تلویحاً به این معنا خواهد بود که اگر چیزی بتواند در یک سنّت هنر باشد، در هر سنتی می تواند هنر قلمداد شود؛ اگر دوشان می توانـد از یک آبریزگاه مردانه در امریکا اثری هنری پدیـد آورد، هنرمندی چینی می تواند همان کار را در چین انجام دهد. این رهیافت به جای تأکید بر اینکه موقعیت هنری یک اثر وابسته به جایگاه تاریخی _ فرهنگی آن اثر است، جایگاه اثر را در سنّتی معیّن به منزله امری بی ربط با موقعیت آن به عنوان هنر می بیند.

ص:۱۶۳

۱- Non-art.

درباره مرکز

بسمه تعالی

هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ

آیا کسانی که می‌دانند و کسانی که نمی‌دانند یکسانند ؟

سوره زمر/ ۹

مقدمه:

موسسه تحقیقات رایانه ای قائمیه اصفهان، از سال ۱۳۸۵ هـ .ش تحت اشراف حضرت آیت الله حاج سید حسن فقیه امامی (قدس سره الشریف)، با فعالیت خالصانه و شبانه روزی گروهی از نخبگان و فرهیختگان حوزه و دانشگاه، فعالیت خود را در زمینه های مذهبی، فرهنگی و علمی آغاز نموده است.

مرامنامه:

موسسه تحقیقات رایانه ای قائمیه اصفهان در راستای تسهیل و تسریع دسترسی محققین به آثار و ابزار تحقیقاتی در حوزه علوم اسلامی، و با توجه به تعدد و پراکندگی مراکز فعال در این عرصه و منابع متعدد و صعب الوصول، و با نگاهی صرفا علمی و به دور از تعصبات و جریانات اجتماعی، سیاسی، قومی و فردی، بر مبنای اجرای طرحی در قالب « مدیریت آثار تولید شده و انتشار یافته از سوی تمامی مراکز شیعه» تلاش می نماید تا مجموعه ای غنی و سرشار از کتب و مقالات پژوهشی برای متخصصین، و مطالب و مباحثی راهگشا برای فرهیختگان و عموم طبقات مردمی به زبان های مختلف و با فرمت های گوناگون تولید و در فضای مجازی به صورت رایگان در اختیار علاقمندان قرار دهد.

اهداف:

۱.بسط فرهنگ و معارف ناب ثقلین (کتاب الله و اهل البیت علیهم السلام)

۲.تقویت انگیزه عامه مردم بخصوص جوانان نسبت به بررسی دقیق تر مسائل دینی

۳.جایگزین کردن محتوای سودمند به جای مطالب بی محتوا در تلفن های همراه ، تبلت ها، رایانه ها و ...

۴.سرویس دهی به محققین طلاب و دانشجو

۵.گسترش فرهنگ عمومی مطالعه

۶.زمینه سازی جهت تشویق انتشارات و مؤلفین برای دیجیتالی نمودن آثار خود.

سیاست ها:

۱.عمل بر مبنای مجوز های قانونی

۲.ارتباط با مراکز هم سو

۳.پرهیز از موازی کاری

۴.صرفا ارائه محتوای علمی

۵.ذکر منابع نشر

بدیهی است مسئولیت تمامی آثار به عهده ی نویسنده ی آن می باشد .

فعالیت های موسسه :

۱.چاپ و نشر کتاب، جزوه و ماهنامه

۲.برگزاری مسابقات کتابخوانی

۳.تولید نمایشگاه های مجازی: سه بعدی، پانوراما در اماکن مذهبی، گردشگری و...

۴.تولید انیمیشن، بازی های رایانه ای و ...

۵.ایجاد سایت اینترنتی قائمیه به آدرس: www.ghaemiyeh.com

۶.تولید محصولات نمایشی، سخنرانی و...

۷.راه اندازی و پشتیبانی علمی سامانه پاسخ گویی به سوالات شرعی، اخلاقی و اعتقادی

۸.طراحی سیستم های حسابداری، رسانه ساز، موبایل ساز، سامانه خودکار و دستی بلوتوث، وب کیوسک، SMS و...

۹.برگزاری دوره های آموزشی ویژه عموم (مجازی)

۱۰.برگزاری دوره های تربیت مربی (مجازی)

۱۱. تولید هزاران نرم افزار تحقیقاتی قابل اجرا در انواع رایانه، تبلت، تلفن همراه و... در ۸ فرمت جهانی:

۱.JAVA

۲.ANDROID

۳.EPUB

۴.CHM

۵.PDF

۶.HTML

۷.CHM

۸.GHB

و ۴ عدد مارکت با نام بازار کتاب قائمیه نسخه :

۱.ANDROID

۲.IOS

۳.WINDOWS PHONE

۴.WINDOWS

به سه زبان فارسی ، عربی و انگلیسی و قرار دادن بر روی وب سایت موسسه به صورت رایگان .

درپایان :

از مراکز و نهادهایی همچون دفاتر مراجع معظم تقلید و همچنین سازمان ها، نهادها، انتشارات، موسسات، مؤلفین و همه

بزرگوارانی که ما را در دستیابی به این هدف یاری نموده و یا دیتا های خود را در اختیار ما قرار دادند تقدیر و تشکر می نماییم.

آدرس دفتر مرکزی:

اصفهان -خیابان عبدالرزاق - بازارچه حاج محمد جعفر آباده ای - کوچه شهید محمد حسن توکلی -پلاک ۱۲۹/۳۴- طبقه اول

وب سایت: www.ghbook.ir

ایمیل: Info@ghbook.ir

تلفن دفتر مرکزی: ۰۳۱۳۴۴۹۰۱۲۵

دفتر تهران: ۸۸۳۱۸۷۲۲ ـ ۰۲۱

بازرگانی و فروش: ۰۹۱۳۲۰۰۰۱۰۹

امور کاربران: ۰۹۱۳۲۰۰۰۱۰۹